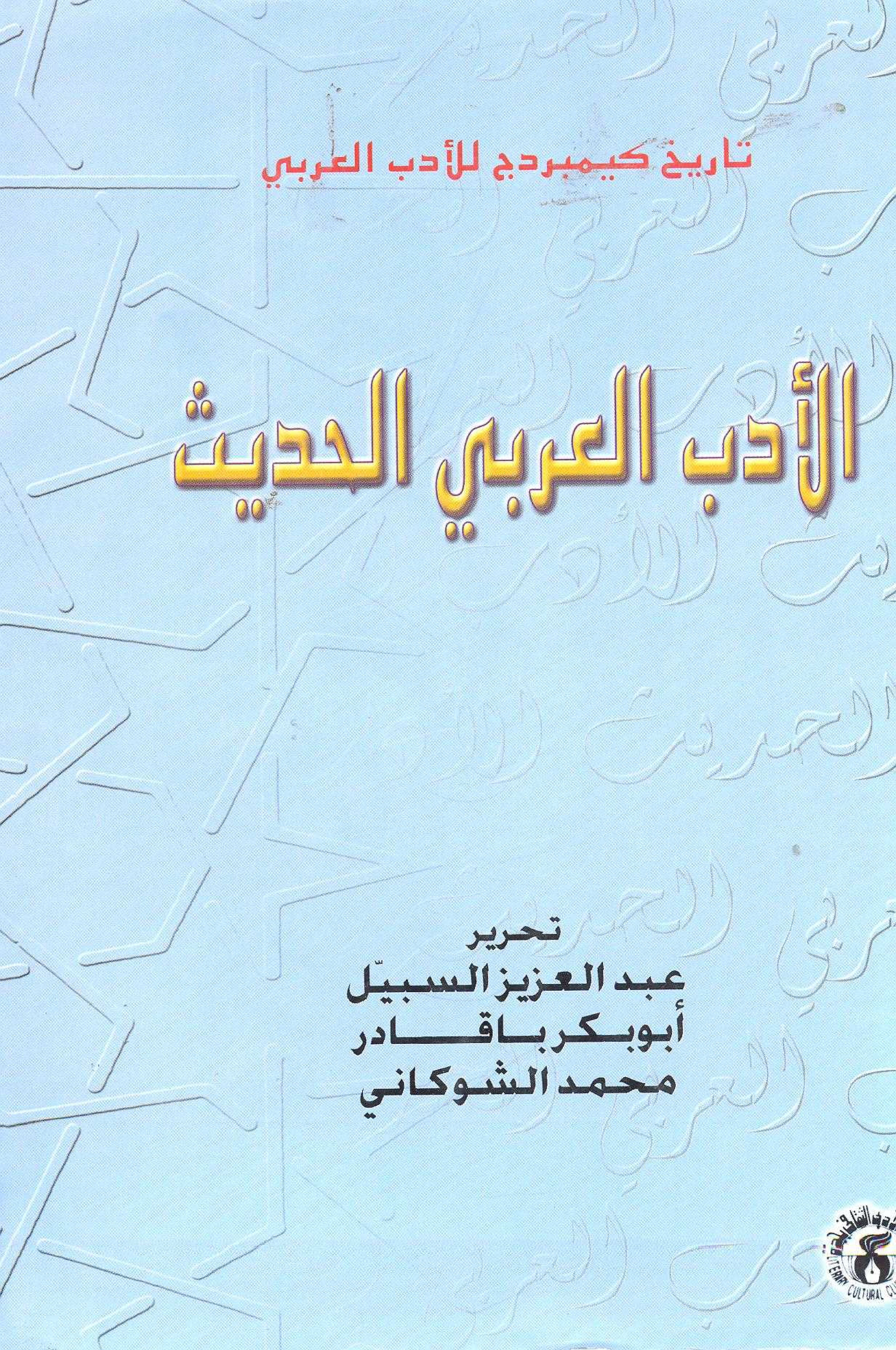

تاريخ كيمبردج للأدب العربي
الأدب العربي الحديث
تحرير
عبد العزيز السبيّل
أبوبكر باقادر
محمد الشوكاني

تاريخ كيمبردج للأدب العربي

الأدب العربي الحديث

تحرير
عبد العزيز السبيّل
أبو بكر باقادر
محمد الشوكاني

الطبعة الأولى
1423 - 2002

121
النادي الأدبي الثقافي
جدة - المملكة العربية السعودية

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
السبيل- عبدالعزيز
تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث/ عبدالعزيز السبيل. أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني.- جدة.
٧٢٠ ص ؛ ٢٤ سم
ردمك: ١-٣٣-٧٥٧-٩٩٦٠
١- الأدب العربي -نقد - العصر الحديث أ- باقادر، أبو بكر (معد)
ب- الشوكاني، محمد (معد) ج- العنوان
ديوي ٨١٠,٩٩ ٢٢/٥٥٢٥

رقم الإيداع: ٢٢/٥٥٢٥
ردمك: ١-٣٣-٧٥٧-٩٩٦٠

النادي الأدبي الثقافي بجدة
ص.ب 5919 جدة 21432 فاكسميلي 6066695
البريد الإلكتروني:
E.M.: CULTURE-CLUB@DMP.NET.S.A.



الكتاب ترجمة لكتاب

THE CAMBRIDGE HISTORY OF ARABIC LITERATURE

MODERN ARABIC LITERATURE

EDITED BY

M. M. BADAWI

CAMBRIDGE

UNEVERSITY PRESS

1992

تاريخ كيمبردج للأدب العربي

الأدب العربي الحديث

تحرير: محمد مصطفى بدوي

مطبعة جامعة كمبريدج 1992

محتويات الكتاب

مقدمة الترجمة العربية

حظي تاريخ كيمبردج للأدب العربي بتقدير كبير في الأوساط الأكاديمية، نظراً لما يمثله من قيمة علمية متميزة، جعلته مرجعا أساساً لدارسي العربية وأدبها. وحيث إن المكتبة العربية لاتزال بحاجة إلى كتاب يتسم بشمولية التناول لموضوعات الأدب العربي الحديث في مجلد واحد، فقد طرحنا فكرة ترجمة الجزء الخاص بالأدب الحديث، لمنح قراء اللغة العربية فرصة الاستفادة منه.

أسعدنا جداً ترحيب نادي جدة الأدبي الثقافي بتبني نشر الكتاب، الذي يمثل جزءاً من اهتمامات النادي بالثقافة العربية. وهذه الترجمة تمت بناء على اتفاق بين النادي، وبين جامعة كيمبردج، التي أبدت كثيراً من التعاون خلال مراحل ترجمة الكتاب.

لقد ساهم في تأليف الكتاب عدد من الأساتذة، المنتمين إلى مراكز أكاديمية مختلفة، والمختصين في جوانب متعددة من حقول الأدب الحديث. ومن هذا المنطلق جاء اختيار المترجمين من بين أكاديميين، يمثلون اهتمامات متفاوتة، بحيث قام كل منهم بترجمة فصل واحد، يتصل غالباً بحقل اختصاصه.

سيلاحظ القارئ تفاوتا في مستوى تأليف فصول الكتاب، من حيث الإيجاز والإسهاب، فبعضها يتجه نحو الرؤى النقدية، وأخرى هي أقرب إلى المسح التاريخي، الذي يمنح القارئ صورة إجمالية للموضوع المتناول. وإذا كان بعضها يعزو بعض الآراء إلى مصادر معينة، فإن بعضا آخر لا يستطيع فيه القارئ أن يحدد الآراء الواردة في الفصل، أهي لكاتب الفصل أم لآخرين لم يشر إليهم. وقد وجد هذا التفاوت أيضا في مستوى الترجمة، من حيث الأسلوب والصياغة اللغوية، وفهم النص الأصلي، إلا أن هناك التزاما جماعيا بالمستوى الأكاديمي في إخراج العمل.

نذكر أننا نقدم ترجمة لكتاب علمي، فنحن لم نخرج مقالات جديدة، بقدر ما أعدنا تقديم مقالات كتبت بالإنجليزية. وبعض هذه المقالات تتداخل فيها بعض المعلومات والأفكار، ولم يكن دور المترجم أن يعيد صياغة هذه المقالات، بل أن يقدمها كما في الأصل. وبعض المترجمين، كما أننا في التحرير، وجدنا أنفسنا نختلف مع بعض وجهات النظر المطروحة، لكن الأمانة العلمية اقتضت عدم التدخل، باستثناء وجود خطأ علمي، أو تاريخي، وحينها يشار إلى ذلك في الهامش.

في بعض التواريخ إختلاف بين المصادر في تاريخ الولادة، أو صدور بعض الكتب، في حدود عام أو عامين. ولذا، فغالباً ما نبقي الأصل، ثقة منا أن المؤلف قد قام بالتحقق من ذلك. وحين يكون الاختلاف كبيراً، يشار إلى ذلك في الهامش.

وكان هناك حرص شديد على العودة إلى أصول النصوص العربية المقتبسة، لاعتمادها في النسخة العربية. وبذل المترجمون جهودا كبيرة في سبيل ذلك، وهي جهود غير متساوية بطبيعة الحال، غير أنه في حالات نادرة لم يتوافر النص العربي الأصلي، فعمد المترجم إلى تقديم ترجمة تقريبية، مع الإشارة إلى ذلك.

حيث إن الكتاب الأصل طبع في نهاية القرن العشرين، فإن أية عبارة تشير إلى القرن الماضي، يقصد بها القرن التاسع عشر، وبالتالي فإن عبارة هذا القرن، تشير إلى القرن العشرين. وفي بعض المقالات استبدل بعض المترجمين عبارة القرن التاسع عشر بالقرن الماضي، والقرن العشرين بهذا القرن.

رغم قناعة التحرير، بالمستوى الذي يخرج به الكتاب، فإننا على يقين أن العمل لن يخلو من بعض الهنات، التي قد يتفق عليها، وقد تمثل وجهة نظر، ولذا فإننا سنسعد بتواصل القراء معنا، وإبداء مرئياتهم، من خلال النادي، لاعتبارات طباعة مستقبلية.

ونود في الختام أن نشير إلى تضافر جهود كبيرة، من أجل إنجاز الكتاب. نذكر بدءا مجلس إدارة نادي جدة الأدبي الثقافي، الذي تبنى المشروع منذ بدايته، ونخص رئيس النادي الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين الذي تابع بعزم وحزم، مراحل إخراج الكتاب، ودعم بجهده ووقته هذا الإنجاز، قارئاً له بدقة، ومبديا وجهات نظر، هي محل تقدير التحرير.

أما الأخوة والأخوات الذين ساهموا في ترجمة فصول الكتاب، فيستحقون خالص شكرنا وتقديرنا، حيث تفضلوا بالأخذ بآراء التحكيم، والتعديل اللغوي، وإجازة النسخة الأخيرة، وتحمل كل منهم مسؤولية الإخراج النهائي للفصل المترجم. وشكر خاص للدكتور سالم الخماش، الذي أخرج ثبت المراجع العربية بهذا الشكل المتميز. أما الدكتور عبد الرحمن الشمراني، فيستحق منا كل التقدير، لجهوده المضنية، المتمثلة في قراءة فاحصة لكامل الكتاب، ومراجعة لغوية وأسلوبية دقيقة، لا تقف عند حد النص العربي، وإنما بمطابقته مع النص الأصلي. فجهوده محل تقدير وإعجاب المترجمين والتحرير.

أخيراً نشير إلى أن مشروع الترجمة، قام بجهود تطوعية من الجميع، آمن أصحابها برسالة العلم، وخدمة طلابه. نسأل الله أن يثيبهم، ونضرع إليه سبحانه أن يمنح الجميع العون والتوفيق.

التحرير

ملاحظات المحرر

قد يكون صعباً إعداد قائمة ببليوجرافية موحّدة لهذا المجلد برمته، وربما كانت فائدتها محدودة نوعاً ما. لذا قرّرنا وضع ببليوجرافيا منفصلة للفصول مفردة على حساب بعض التكرار. واتساقاً مع بقية مجلدات «تاريخ كمبريدج للأدب العربي» طُلب من المساهمين، وذلك يعود أساساً لأسباب تتعلق بوجود مساحات للكتابة، أن يختزلوا هوامشهم ما وجدوا إلى ذلك سبيلاً بحيث تشير وفي الحد الأدنى، وأن يحدّدوا ببليوجرافياتهم للأعمال الأكثر أهمية. ومن الواضح أن بعضهم وجد الاستجابة لهذا الطلب أسهل مما وجده بعضهم، وفي الحقيقة، أن بعض هوامش الفصول قد استبعدت بالكامل حتى يكون هناك حيز أكبر للنص. والاستشهاد لهذه القاعدة هو ما حصل في الفصلين الأخريين اللذين تناولا «الشعر العامي» و«كاتبات عربيات» بالترتيب، ذلك أن موضوعي هذين الفصلين غير مألوفين نسبياً، وكان هناك شعور بأن وجود قائمة للمراجع يمكن أن يكون مفيداً للدارسين الراغبين في القيام بأبحاث إضافية حول هذه الموضوعات. وبسبب وجود أعداد كبيرة من الدراسات بالفرنسية والألمانية والإيطالية والإسپانية والروسية بل بالهولندية والپولندية حول الأدب العربي الحديث فإننا حصرنا أنفسنا في الأعمال التي كتبت بالإنجليزية. ونظراً لأن القصة القصيرة قد برزت كجنس أدبي أساسي في الأدب العربي الحديث، متمتعة ربما بقدر كبير من الشعبية عند الكتاب والقراء على حدٍ سواء أكثر من أي جنس أدبي آخر، فإننا أعطيناها حيزاً أكبر من الببليوجرافيا حتى نعطي القارئ فكرة عن حجمها ومداها.

ويسرني أن أشكر طاقم مطبعة كمبريدج الذين ساعدوني على إنجاز هذا المجلد، وأخصّ بالشكر الدكتورة كاثرينا برت. كما أنني لمدين بالفضل الكبير للسيدة باربارا هيرد لقيامها بجمع وإعداد الفهرست التفصيلي لهذا المجلد.

مسرد زمني لأحداث تاريخية

1787	وفاة محمد بن عبدالوهاب مؤسس الحركة الإصلاحية السلفية في شبه الجزيرة العربية.
1798	حملة بونابرت على مصر.
1801	انسحاب القوات الفرنسية من مصر.
1805	محمد علي حاكماً فعلياً لمصر.
1806	استولت قوات ابن سعود بقيادة محمد آل سعود على مكة في تمرد ضد السلطان العثماني.
1811	سحق محمد علي المماليك.
1818	هزيمة إبراهيم، ابن محمد علي، لابن سعود والأخوان في الحجاز لصالح السلطان العثماني.
1820	دخول الحكومة البريطانية في اتفاقيات مع شيوخ الخليج العربي.
1822	إدخال محمد علي المطبعة العربية.
1830	احتلال فرنسا للجزائر.
1831-40	احتلال مصر لسوريا.
1832	هزيمة إبراهيم الأتراك بالقرب من مدينة قونية.
1833	السلام في Kutahya.
1839	احتلال البريطانيون عدن.
1840	قيام الحرب المصرية - التركية.

1848 مؤتمر لندن لحل العلاقات المصرية - التركية.

1851-67 وفاة محمد علي وصعود عباس (1854) إلى العرش.

1860 بناء خط سكة حديد الإسكندرية - القاهرة - السويس.

بداية شق قناة السويس.

احتلال المصريين السودان.

قيام حرب أهلية في لبنان.

اضطهاد النصارى في دمشق.

1861 قيام لبنان الموحّد.

1863-80 تقلد إسماعيل باشا في مصر لقب خديوي.

1869 افتتاح قناة السويس.

1875 إدخال المحاكم المختلطة في مصر.

بيع الخديوي إسماعيل أسهمه في السويس لبريطانيا.

1880-92 ولاية الخديوي توفيق لمصر.

1881 احتلال فرنسا لتونس.

1882 ثورة عرابي ضد الخديوي توفيق.

احتلال بريطانيا لمصر، بعد هزيمة عرابي في التل الكبير.

1883 طرد المهدي للمصريين من السودان.

1885 الهجوم على الخرطوم، قتل جوردون، وفاة المهدي واستيلاء خليفته عبدالله أبو بكر مقاليد الأمور.

1896 هزيمة كتشنر للمهديين في أم درمان، وقتل خليفته.

1901- بداية استيلاء ابن سعود على نجد.

1906 حادثة دنشواي، استقالة كرومر.

1908 ثورة تركيا الفتاة.

12-1911 احتلال إيطاليا ليبيا.

1914 تركيا في الحرب العالمية الأولى، إقالة الخديوي عباس الثاني وتنصيب البريطانيين حسين كامل سلطاناً لمصر، إعلان مصر محمية بريطانية.

1916 إعلان الثورة العربية في الحجاز.

1917 إعلان بلفور عن قيام دولة يهودية في فلسطين.

احتلال البريطانيين لبغداد، الاستيلاء على فلسطين، تنصيب فؤاد سلطاناً لمصر.

1918 احتلال القوات العربية الهاشمية لدمشق.

نهاية الحكم العثماني للأراضي العربية.

1916 بداية الانتداب الفرنسي على سوريا ولبنان والانتداب البريطاني على فلسطين وشرق الأردن والعراق.

ثورة القوميين في العراق.

الانتفاضة العربية في فلسطين.

1924 إلغاء أتاتورك الخلافة العثمانية.

25-1924 احتلال ابن سعود الحجاز.

1925 ثورة القوميين في سوريا.

1932 إعلان ابن سعود قيام المملكة العربية السعودية.

نهاية الانتداب البريطاني على العراق.

1936 المعاهدة الأنجلو-مصرية، والاعتراف باستقلال مصر.

1945 قيام الجامعة العربية.

1946 اعتراف بريطانيا باستقلال شرق الأردن التي أصبحت مملكة.

استقلال كل من سوريا ولبنان وإعلانهما جمهوريتين بعد نهاية الانتداب

1948 نهاية الانتداب البريطاني في فلسطين وقيام دولة إسرائيل.

الحرب العربية - اليهودية.

1949 أولى سلسلة الانقلابات في سوريا.

اغتيال حسن البنا (ولد 1906) مؤسس جماعة الإخوان المسلمون (1928).

1951 ليبيا مملكة مستقلة.

1952 ثورة الجيش المصري، ومغادرة الملك فاروق.

1953 مصر جمهورية/ والحسين بن طلال ملكاً للأردن.

1954 جمال عبدالناصر رئيساً لمصر.

1955 انسحاب البريطانيين من منطقة قناة السويس، توقيع معاهدة بغداد مع العراق والأردن.

1956 استقلال السودان وتونس والمغرب.

تأميم عبدالناصر لقناة السويس.

الهجوم الإسرائيلي على سيناء والحملة الأنجلو-فرنسية على السويس

انسحاب القوات البريطانية/ الفرنسية في عام 1956، وانسحاب القوات الإسرائيلية عام 1957.

1957 تونس جمهورية وبورقيبة رئيساً لها.

1958 اتحاد مصر وسوريا وتسميتها الجمهورية العربية المتحدة.

الثورة في العراق، والعراق جمهورية وعبدالكريم قاسم رئيساً لها.

1960 استقلال موريتانيا.

1961 استقلال الكويت.

انسحاب سوريا من الجمهورية العربية المتحدة، تبني مصر الاشتراكية.

1962 استقلال الجزائر بعد حرب تحرير طويلة مكلفة.

قيام ثورة جمهورية في اليمن، قيام حرب أهلية بين الملكيين والجمهوريين.

1962-67 قتال القوات المصرية في صف الثوريين في اليمن.

1963 ثورة البعث في سوريا.

1967 اندلاع الحرب العربية الإسرائيلية (حرب حزيران)، استيلاء إسرائيل على الضفة الغربية وقطاع غزة.

1968 قيام جمهورية اليمن الجنوبي.

1969 الثورة على الملك إدريس في ليبيا من طرف ضباط شباب بقيادة معمر القذافي.

ياسر عرفات رئيساً لمنظمة التحرير الفلسطينية.

1970 وفاة الرئيس عبدالناصر ورئاسة أنور السادات.

1971 حافظ الأسد رئيساً للجمهورية العربية السورية.

استقلال قطر والبحرين.

تأسيس اتحاد الإمارات العربية (أبو ظبي وعجمان ودبي والفجيرة ورأس الخيمة والشارقة وأم القوين).

1973 اندلاع الحرب العربية الإسرائيلية (حرب أكتوبر)، تحطيم القوات المصرية لحاجز بارليف، وعبور قناة السويس.

ظهور النفط سلاحاً استخدمته الدول العربية النفطية.

-1975 قيام الحرب الأهلية اللبنانية.

1977 زيارة الرئيس السادات للقدس وإلقاء خطاب في الكنيست الإسرائيلي.

1978-79 قيام الثورة الإيرانية بقيادة آية الله الخميني وإسقاط الشاه.

1978 توقيع السادات معاهدة كامب ديفيد مع إسرائيل.

1979 توقيع السادات معاهدة سلام بين مصر وإسرائيل، عزل مصر وطردها من الجامعة العربية.

1979-88 صدام حسين رئيساً للعراق.

1981 قيام الحرب العراقية - الإيرانية.

84-1982 اغتيال الرئيس السادات وصعود حسني مبارك للسلطة.

اجتياح إسرائيل للبنان وتحطيم منظمة التحرير الفلسطينية بقيادة ياسر

1987 عرفات.

1989 الانتفاضة الفلسطينية في الأراضي المحتلة.

(مايو) رجوع مصر إلى الجامعة العربية.

1990 (ديسمبر) إعادة العلاقات الدبلوماسية بين سوريا ومصر.

1990 (مايو) قيام وحدة بين شطري اليمن وتأسيس الجمهورية اليمنية.

1991 (أغسطس) غزو القوات العراقية الكويت.

(مارس) طرد الجنود العراقيين من الكويت على أيدي قوات التحالف.

الفصل الأول

1. الخلفية

النهضة:

حين نقارن مراحل الأدب العربي المبكرة مع المرحلة الحديثة، التي يطلق عليها غالباً مرحلة النهضة، فأن الأمر يتطلب مقارنة بسيطة، وفي الوقت نفسه، معقدة. فبينما يمكن اعتبار الأدب العربي الكلاسيكي متصلاً بشكل أساسي، يشكل الأدب الحديث في جوانب محددة منه انطلاقة جديدة تماماً. هذا بالرغم من أن قضية انفصاله عن الأدب الكلاسيكي قد بولغ فيها في كثير من الأحيان، فالأدب الحديث، في الوقت الذي لم يقطع بشكل تام روابطه مع ماضيه، قد استعار بعض أشكال الأدب الغربي مثل الرواية والمسرحية. وفي الواقع أن النهضة كانت نتاج تلاقح مثمر بين قوتين: التقاليد المحلية والأشكال المستوردة من الغرب؛ إضافة إلى أن التحول من الماضي حدث بشكل بطيء وتدريجي. ومع ذلك، وبسبب التأثير العميق للأدب الغربي على عصر النهضة، فإن من الطبيعي أن نقسم تناولنا لهذه الحقبة إلى فصول يخصص لكل جنس من الأجناس الأدبية كالشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والنقد الأدبي فصل مستقل. وهذا التقسيم يتم وفق التصنيف التقليدي المتبع عادة في تغطية حقب الأدب الغربي. غير أنه من الخطأ أن

يتعامى المرء عن عوامل التواصل السائدة في الأدب العربي، وخاصة بين قطبي الكلاسيكية والحداثة، وتلك العوامل إنما تحدد ماهية التخوف العربي، ومن ثم كيفية تبني الأشكال المستوردة من الغرب. وبالمثل، فربما اقترفنا ذنب التشويه في حالة ما إذا تجاهلنا القضايا العديدة والمهمة التي تظهر وكأنها خاصة بالأدب العربي الحديث، أو التي على الأقل ستميزه عن الآداب الغربية.

ينبغي لذلك أن نوضح أن المقصود بالأدب العربي الحديث هو الأدب الذي كتب حصراً باللغة العربية. أما تلك الظاهرة الجديدة والمتمثلة في الكتاب العرب الذين اختاروا للتعبير عن الذات أحدى اللغات الأوروبية الحديثة كالإنجليزية أو الفرنسية، فلا شك أنها ظاهرة طريفة ومهمة، وتستحق دراسة جادة لاعتبارات أدبية وأخرى خارجة عن نطاق الأدب. ولكن إذا ما توخينا الدقة فإن هذه الظاهرة لا تنتمي إلى الأدب العربي، ولذا كان لزاماً علينا أن نستثنيها من دراستنا. وهناك العديد من الدراسات عن الأدب العربي الحديث التي كتبت وتكتب باستمرار في أرجاء العالم العربي، الممتد من المحيط الأطلنطي إلى الخليج العربي، ومن شمال البحر الأبيض المتوسط إلى قلب القارة الأفريقية، وهذا المجال الشاسع والمتنامي بشكل مطرد مما حدا بهذه الدراسة إلى أن تكون انتقائية بشكل صارم في عملية الاختيار.

من الواضح أن الأدب العربي الحديث هو أدب العالم العربي الحديث الذي يفترض بأنه ابتدأ مع الحملة الفرنسية على مصر عام 1798. وهذا التاريخ مهم للغاية، إذ أنه يشير إلى انفتاح العالم العربي الواسع على الغرب، فالعرب كانوا حتى ذلك الوقت جزءاً من الإمبراطورية العثمانية. وقد أدى هذا الانفتاح في نهاية الأمر إلى نتائج مصيرية وخاصة في مناحي النمو الاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي. ولأسباب متنوعة بدأت انطلاقة الأدب العربي الحديث من مصر وسوريا (التي كانت حينئذ تشمل لبنان) ثم انتشرت في بطء نحو بقية أرجاء العالم العربي.

الحقبة العثمانية

أخذ العرب في الضعف المستمر في القرن السادس عشر وذلك مع تنامي قوة العثمانيين الأتراك الذين بسطوا نفوذهم تقريباً على كافة أرجاء العالم العربي: انضوت سوريا تحت الحكم العثماني عام 1515، ثم تبعتها مصر عام 1517، ثم الجزائر عام 1516، ثم طرابلس عام 1555، وتلتها تونس عام 1574، وبعد ذلك بسط العثمانيون نفوذهم على العراق عام 1639 وأعقبها كل من اليمن والحجاز، بينما ظل وسط الجزيرة العربية (نجد) وكذلك المغرب بمنأى عن العثمانيين. وظلت المناطق العربية، عدا شمال أفريقيا، خاضعة للحكم العثماني حتى بداية القرن العشرين، بالرغم من أن بعضها كان يحكمها العثمانيون اسمياً فقط.

وقسمت المناطق العربية إلى أقاليم يحكم كل منها باشا عثماني، وهو حاكم يحدد مسئولياته بشكل مباشر السلطان في اسطنبول، ويساعده ثلة من رجال الدولة والجباة وقضاة الشريعة، وكانت الحكومة المركزية تعينهم جميعاً لمدة عام وذلك حتى تضمن ولاءهم. واستعانت ببعض العناصر المحلية كالعلماء والوجهاء، مما جعل بعضهم يكتسب تدريجياً سلطة كبيرة، كما كان الحال في مصر، حيث كسب المماليك من جديد قوة مؤثرة، في حين كان الباشا العثماني ذا حكم صوري. وكان السواد الأعظم من العرب فلاحين لا يحسنون القراءة والكتابة، محصورين في نطاق مجتمعات قروية وعائلية مهمومة بكسب عيشها من خلال ممارسة ضرب من ضروب الزراعة. وكان عليهم بطبيعة الحال دفع ضرائب مرهقة فرضها عليهم جباة ضرائب الزراعة. أما بقية العرب، من الذين يعيشون في المناطق الحضرية، والذين كانوا أوفر حظاً لتمتعهم ببعض النفوذ والمزايا، فمعظمهم من الحرفيين المنظمين بشكل عشوائي والمنتمين إلى طرق الأخوة الصوفية إلى جانب التجار والعلماء. وبالمثل فقد كان العربي في المدن الصغيرة والريف ينتمي إلى كيان متماسك استمد منه فيما يبدو بعض شعور الأمان. أما ظاهرة الفقراء من غير ذوي الأملاك وظاهرة جماعات العمالة الحضرية، التي أمدت أدب القرن العشرين بالكثير من الموضوعات، فلم تكن معروفة في الأزمنة الحديثة.

ومع الوهن الذي اعترى الإمبراطورية العثمانية في القرن الثامن عشر، عانت الشعوب الخاضعة لها من تزايد وطأة الضرائب، والقمع الذي مارسه كبار الموظفين الفاسدين وجباة الضرائب، إضافة إلى انعدام الأمن بسبب الصراع الدموي بين الحكام المحليين من أجل مزيد من النفوذ، ثم تزايدت غزوات رجال القبائل. ومع ذلك ظلت هذه الشعوب المغلوبة على أمرها مستمرة في تشكيل مجتمع متعاضد، له وجهات نظر واعتقاد مشترك حول الحياة الدنيا والآخرة. وربما كرهوا الكثير من أنواع المعاملة السيئة التي تلقوها على أيدي الحكام الأتراك والمماليك الذين زادت خصومتهم الدموية من حدة تناحرهم. ومع ذلك، ففي الأيام التي سبقت فكرة القومية العربية، ظل العرب يشعرون شعوراً قوياً بأنهم يشكلون أمة إسلامية، الجماعة المؤمنة، وبما أنهم حماة الشريعة السماوية، فإن الحكام العثمانيين لهم حق الطاعة. علاوة على أنهم كانوا في عزلة تامة عن الغرب، واثقين بأن الحضارة الإسلامية هي الأقوى.

وكان الحكام العثمانيون يكنون احتراماً خاصاً للعلماء، وحماة الدين. غير أن الثقافة العربية كانت تعاني عموماً من ندرة الرعاية الرسمية، حيث كانت اللغة التركية هي اللغة الرسمية. بل من المؤكد أن الأدب العربي بلغ في العهد العثماني درجة سحيقة من التدهور. وعلى الرغم من مبالغة مؤرخي الأدب في وصف ما حل بالأدب العربي من اضمحلال، تظل تلك الحقبة تتصف بغياب الإبداع والافتقار إلى الحيوية. وعادة ما توصف هذه الحقبة بأنها عصر الشروحات والتجميع لأن جزءاً كبيراً من نتاج الكتاب كان مجرد تعليقات على النصوص، وأحياناً تعليقات على تعليقات أخرى. وما أن نصل إلى القرن الثامن عشر حتى نجد أن كتاب النثر والشعراء قد أصبحوا مغرمين إلى حد بعيد بالمحسنات البديعية، والأساليب المتكلفة التي ينصب فيها الاهتمام بالشكل دون المضمون. فأعمالهم كانت تفتقر إلى الجدية، بينما كان أولئك الذين يهتمون بمضمون ما يكتبونه يميلون إلى استخدام أساليب نثرية مبهمة فارغة من التميز الأدبي. ففي مجال الكتابة الإبداعية كانت المضامين تقليدية: المقامة - كالرسائل النثرية والنظم الورع في المدائح النبوية،

والقصائد الشعبية الصوفية، والمدائح الزائفة التي كانت تلقى في مدح الوجهاء المحليين، والاحتفال بالمناسبات الاجتماعية، إلى جانب العديد من القصائد الغزلية التي تفتقر إلى الحيوية وصدق العاطفة. ومع وجود بعض الاستثناءات مثل الشاعر المصري حسن بدري حجازي (ت: 1718) والسوري عبد الغني النابلسي (ت: 1731)، كانت الصورة التي يستعملها الشعراء في معظمها مستهلكة، ولغتها تعاني من النمطية. وباختصار، كان أدب تلك الفترة أدب ثقافة منهكة ومنكفئة على الذات، بالرغم من كونها تتسم بالقناعة والرضا التام عن الذات.

الحملة الفرنسية

أيقظت الثقافة العربية بقوة من حالة الرضا عن الذات عندما غزا نابليون مصر عام 1798. ويمكن قياس مدى الصدمة التي عاناها المواطنون من طريقة عرض المؤرخ المصري المتميز عبد الرحمن الجبرتي (1756-1825) لأحداث سنة الغزو، والتي شهدها ثم سجلها في كتابه **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**: إذ اعتبر ذلك العام عام النكبة، أو النكسة التي بسببها تبدلت الأمور عن مجراها الطبيعي. وكانت حملة بونابرت على هذا القطر ذي الموقع الإستراتيجي سلسلة من سلاسل تاريخ التنافس الإمبريالي بين فرنسا وبريطانيا، حيث كان يهدف القائد الفرنسي إلى قطع الممرات البريطانية إلى الهند. وفي هذا الصدد أعلن بونابرت للمصرين أنه حامي الإسلام ومحرر الشعب المصري من طغيان حكام المماليك. وكيفما نظر المصريون إلى هذا الإعلان المخادع، فإن الانتصار السهل الذي حققته القوى الفرنسية على المماليك كان بمثابة صدمة أيقظت المسلمين من وهم القناعة بما لديهم، حيث جلبت إلى عقر دارهم التفوق العسكري والإداري للقوى الغربية.

وقد قدم مع بونابرت فريق من الخبراء الفرنسيين، قوامه العديد من العلماء الباحثين الذين اضطلعوا بتغطية شاملة ودقيقة لمصر ومصادرها. فقاموا بإجراء التجارب العلمية في «المعهد المصري» الذي شيد لهذا الغرض، ثم بعد ذلك نشرت نتائج أبحاثهم في دورية باللغة الفرنسية. ودعا بونابرت العلماء والوجهاء الذين

اعتبرهم قادة الشعب المصريين، وكان هدفه تشكيل مجلس إداري يشارك في حكومة تخضع للسيطرة الفرنسية وتضطلع بسن وإعلان القوانين اللازمة للإصلاحات المقترحة في القطاعات المختلفة مثل تملك الأراضي وجباية الضرائب وسواها. وأحضر معه من الفاتيكان مطبعة عربية كانت بمثابة المطبعة الأولى التي تدخل مصر بغرض نشر التصريحات الفرنسية باللغة العربية.

من الطبيعي أن تكون ردود الفعل المصرية إزاء الفرنسيين متفاوتة. لقد أعجب المصريون بكفاءة الفرنسيين وتنظيمهم الإداري، وتفانيهم في إنشاء المصانع والطرق. فأما فئة المثقفين، من أمثال الجبرتي وحسن العطار، معلم الطهطاوي، اللذان زارا المعهد المصري، فقد اندهشوا لما رأوه في مكتبة المعهد وللتجارب العملية التي شهدوها في تعجب وحيرة. وكما استحوذت عليهم الدهشة من أساليب ووسائل الفرنسيين وخاصة في مجال الترفيه. ولا شك أن المصريين تنفسوا الصعداء حين تخلصوا من المماليك الذين فقدوا احترامهم نتيجة لهزيمتهم الشنيعة على أيدي الفرنسيين. ولكن من جهة ثانية، وبالرغم من أن المصريين منحوا فرصة تجربة التمثيل المحدود في الحكومة، إلا أنهم شعروا بالمهانة من خضوعهم لنصارى الفرنجة الذين لم تألوا الحكومة العثمانية جهداً في إدانة معتقداتهم الثورية. فانتقد بعض المثقفين سلوك الجنود الفرنسيين وانتقدوا أيضاً ما اعتبروه سلوكاً مشيناً من النساء الفرنسيات، وكان يقلقهم كثيراً انتقال عدوى تقليدهن إلى نساء المسلمين. علاوة على ذلك، فعندما ردت القوى الفرنسية المحتلة على الحصار الإنجليزي التركي في البحر الأبيض المتوسط بفرض مزيد من الضرائب، أعلن المصريون، بقيادة الأزهر التمرد، لكن تمردهم قمع بطريقة فجة، وأخذ الجنود الفرنسيون يرتكبون أعمالاً وحشية فاضحة.

ومع أن الحملة الفرنسية بوصفها عملاً عسكرياً يحتسب للفرنسيين قد حكم عليها عموماً بالفشل، لكن الحديث عن أهميتها قد لا يكون مبالغاً فيه، حتى حينما نأخذ بعين الاعتبار ادعاءات بعض المؤرخين المجددين. نعم لم يلبث الاحتلال في حد ذاته سوى ثلاث سنوات، مما جعل انفتاح المصريين على المعارف والعلوم

الغربية أو أنظمة الحكم الجماهيري محدوداً جداً، ولكن الحملة أدت إلى إنهاء عزلة العالم العربي عن الغرب. وكانت الحملة أيضاً إيذاناً بتزايد النشاط التوسعي للاستعمار الغربي الذي نتج عنه مع مرور الزمن وقوع غالبية البلدان العربية تحت هيمنة القوى الغربية وخاصة فرنسا وبريطانيا. فغزت فرنسا الجزائر في مطلع عام 1830 ثم احتلت بريطانيا عدن عام 1839، ثم احتلت فرنسا تونس عام 1881، ثم غزت بريطانيا مصر عام 1882، وأحكمت إيطاليا قبضتها على ليبيا بين عامي 1911 و1912، وفي عام 1920 وقعت لبنان وسوريا تحت مظلة الانتداب الفرنسي بينما شمل الانتداب البريطاني كلاً من فلسطين، والأردن، والعراق. وحتى المغرب التي ظلت محتفظة باستقلالها لمدة طويلة، غدت هدفاً لأطماع فرنسا واسبانيا اللتين وقعتا اتفاقية سرية عام 1912 والتي بموجبها تم تقسيم المغرب إلى مناطق خاضعة لسيطرتهما، وتم في عام 1912 إعلان المغرب محمية فرنسية. وفرضت بريطانيا وصايتها على بلدان الخليج الصغيرة وفق معاهدات تعود إلى العشرينات من القرن التاسع عشر. وكان للمواجهة الدموية غير المتوازنة مع الغرب آثار وجراح عميقة، انعكست على المخيلة العربية، وإن ظل الإحساس بها في أحيان كثيرة طي الكتمان لا يظهر بشكل علني مما جعل التعارض بين الغرب والشرق قضية من أهم القضايا المتناولة في الأدب العربي. بينما اختلف مدى عدوانية تلك المواجهة وشراستها من بلد عربي إلى آخر، ومن مستعمر إلى آخر، إذ أن الاستعمار البريطاني يختلف عن الاستعمار الفرنسي أو الإيطالي. وهكذا ظل الكتاب العرب في بحثهم عن هوية قومية، ولأجيال عديدة، يعرفون الذات من منطلق علاقتها بالآخر. والآخر في معظم الحالات هو الأوروبي.

وبالمثل، أصبح الصراع الوطني من أجل الاستقلال كثيراً ما يحتل مكان الصدارة في قائمة اهتمام الكتاب العرب، بل ظل الهم الوطني مستحوذاً عليهم لسنوات عديدة: فلم ينته الانتداب على العراق إلا في عام 1932، ولم توقع المعاهدة الإنجليزية المصرية، التي حصلت بموجبها مصر على استقلال نسبي، إلا في عام 1936، أما الانتداب الفرنسي على سوريا ولبنان فلم ينته إلا في عام 1941، وفي

عام 1946 كسبت الأردن استقلالها، وفي عام 1951 تبعتها ليبيا، أما السودان، وتونس، والمغرب فإنها حظيت بالاستقلال عام 1956، وفي عام 1961 استقلت الكويت، و لم تحقق الجزائر استقلالها إلا في عام 1962 بعد سنوات طويلة من الكفاح المسلح. وفي عام 1948 انتهى الانتداب البريطاني على فلسطين، وتأسس الكيان الإسرائيلي. ومع أن الدول العربية حظيت جميعاً بالاستقلال الرسمي، فإنها ظلت تدور في فلك تأثير القوى الغربية حتى ظهور جمال عبد الناصر على مسرح الأحداث بعد قيام الثورة العسكرية المصرية عام 1952، والتي ساهمت بدورها في توجيه دفة الأدب العربي نحو توجهات مختلفة.

صعود محمد علي

هناك نتيجة من نتائج الغزو الفرنسي غير المباشرة التي لو لم تكن لأخذ الأدب العربي المعاصر مساراً مختلفاً عن مساره الحالي. كانت تلك النتيجة تتمثل في ظهور محمد علي، الضابط الألباني الذي أتى إلى مصر ضمن القوات التركية التي ساعدت في إخراج الفرنسيين. لقد استطاع بعبقرية فذة وتفكير ميكيافلي، مصحوب بقسوة متناهية أن يملأ الفراغ ويحكم مصر من 1805 إلى 1848. وبهذا استطاع تمكين سلالة عائلية من الاستحواذ على حكم مصر حتى آخر حاكم من هذه السلالة وهو الملك فاروق، الذي أزاحته عن الحكم ثورة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبد الناصر. ولأن محمد علي كان يستمد إلهامه من الحاكم العثماني سليم الثالث، فقد تمكن من إطلاق برنامج إصلاح عسكري طموح أكثر نجاحاً وشمولية من نظيره التركي، ومماثل للجيوش الغربية ذات النظم الفائقة، التي كان لمحمد علي تجربة مباشرة معها. ولهذا سخر كل المصادر المتوافرة في مصر لتحقيق غايته، التي أفضت إلى تغيير جذري في البنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية السائدة في البلاد. وحالما تخلص من مناوئيه المماليك في مذبحة بشعة، توجه نحو القوات التي ساعدته في امتلاك زمام الأمور، ليسحقها تماماً بما في ذلك علماء الأزهر، الذين

حرموا من تأثيرهم السياسي والاقتصادي. ثم إنه فرض ملكية الدولة للأراضي، وألغى النظام الضريبي القديم على الزراعة واحتكر التجارة. وعبر تقديم رعاية مكثفة لزراعة القطن في عشرينات القرن التاسع عشر، وتحسين وسائل الري والنقل والتسويق، استطاع أن يؤسس لبنة الاقتصاد المصري الحديث. ومن خلال تصدير القطن المصري دمج الزراعة المصرية في بوتقة الاقتصاد العالمي. وأنجز ذلك كله من خلال مساعدة خبراء وفنيين تقنيين وضباط أوروبيين، مكنوه من إنشاء جيش وقوة بحرية ضاربة، مما شجعه على خوض حروب ضد البلاد العربية الأخرى، حتى إنه شكل تهديداً مباشراً لسلطات الحاكم العثماني ذاته. فحينما رفض الحاكم التركي منح ابنه إبراهيم ولاية سوريا، مكافأة له على مساعدته في قضية العصيان اليوناني، استولى جيش محمد علي على سوريا وتجاوز ذلك إلى تهديد اسطنبول.

ولكن هذا التهديد كبح من خلال تدخل قوى التحالف الأوروبي، التي كانت سياستها تقضي بمحاولة حماية الإمبراطورية العثمانية الضعيفة من الانهيار الكلي، وجاء هذا التدخل نتيجة لمعاهدة 1841، الموقعة في لندن بين انجلترا والنمسا وبروسيا وروسيا، والقاضية بإعادة سوريا إلى السلطان التركي وإجبار محمد علي على أن يحتفظ بحوالي 18000 جندي فقط مقابل منحه حق وراثة حكم مصر تحت سيادة السلطان. ووفقاً لذلك قام محمد علي بتعويض موظفيه وأفراد عائلته قطع أراضي، بهدف تنميتها، مما أدى تدريجياً إلى إحداث بنية نظام إقطاعي، حلت مكان طبقة ملاك الأراضي المملوكية وغيرهم. غير أن هذا التوجه أفضى مع الزمن إلى تعاظم نفوذ أحفاده واتساع الهوة الفاصلة بين الأغنياء والفقراء بشكل كبير.

تحديث التربية والتعليم

لم يقتصر محمد علي، في جهوده لمعرفة السر الكامن خلف تفوق الغرب العسكري، على استقدام التقنيين والخبراء الأوروبيين، بل تجاوز ذلك إلى تبني نظم التعليم الغربية وإرسال المواطنين العرب في بعثات تعليمية إلى الغرب وخصوصاً

إلى فرنسا. كانت بداية عملية تحديث التعليم في عام 1816، حين فرض على البلاد المصرية نظام تعليم غربي لا يتفق في كثير من جوانبه مع نظام التعليم الديني التقليدي، الذي كان سائداً في الأزهر آنذاك. فأنشأ عدداً من المدارس العسكرية والتقنية المعاصرة والهادفة إلى تعليم العلوم واللغات الأوروبية الحديثة يدرس فيها مدرسون استقدموا لهذا الغرض من ايطاليا وفرنسا ثم من بريطانيا لاحقاً. وبالرغم من دهاء وذكاء محمد علي العملي فإنه لم يكن رجلاً مثقفاً، ولم يكن لديه أي اهتمام بالثقافة الأوروبية، إذ إن تطلعاته كانت محصورة في بناء نظام قوي يدعمه جيش ضارب. حتى أن أعضاء بعثاته التعليمية إلى أوروبا كان جلهم من ضباط الجيش التقنيين برتب محددة، وكان عليهم اتباع نظام عسكري صارم، لا يسمح لهم حتى بالتجول في البلدان التي يدرسون فيها. ومع ذلك فلم يكن بمقدور هؤلاء الشباب على المدى الطويل حصر اهتمامهم في التقنية الغربية دون إظهار شيء من الاهتمام بالقيم الثقافية المرتبطة أساساً بهذه التقنية. إضافة إلى ذلك، فإن إقامة نظام تعليمي علماني مختلف عن التعليم الديني المركزي، نظام يهدف إلى إنتاج رجال سيحتلون مناصب قيادية في الدولة، كان سيؤدي حتماً إلى إضعاف سيادة القيم التقليدية. ولهذا لم يعد المجتمع العربي المسلم مجتمعاً ذا ثقافة منغلقة كما كان عليه الحال في الماضي ولمدة طويلة. فبعد فشل طموح محمد علي العسكرية فقد الرجل اهتمامه بالبرامج التعليمية، التي أهملها بالتالي خليفته، الذي لم يكن معروفاً بتعاطفه مع الغرب. فأغلقت المدرسة التقنية وتبعتها مدرسة الألسن. ولكن حين استلم زمام الأمور إسماعيل حفيد محمد علي، الذي تولى العرش بين عامي 1863 و1879، تابع بحماسة قوية سياسة تحديث التعليم وبشكل قياسي فاق ما فعله جده من قبل، فأعاد ترتيب نظام التعليم العام. ومع الزمن، لعبت الثقافة واللغات الغربية دوراً متنامياً في عملية تشكيل ثقافة العالم العربي. وبما أن التعليم العلماني لم ينم تدريجياً وبأناة من رحم النظام الديني المحلي، الذي يمثله الأزهر، بل فرض عليه من أعلى، حدث هناك انفصام أو تناقض ثقافي، تمخضت عنه نتائج

نفسية في غاية الخطورة، أقلقت المصلح الديني محمد عبده (1849-1905)، ومازالت ظاهرة للعيان حتى يومنا هذا.

المطابع العربية وولادة حركة الترجمة العربية والصحافة

بسبب حاجة محمد علي إلى كتب وكتيبات إرشادية من أجل مدارسه الحديثة وجيشه، أمر بإنشاء مطابع، وفي الحقيقة أن أول بعثة تعليمية كانت قد بعثت إلى إيطاليا لدراسة الطباعة في عام 1809. ولم تكن هذه المطابع التي أقيمت في بولاق عام 1822 أول مطابع تقام في العالم العربي، فقبل أن يجلب بونابرت مطابعه العربية لطباعة منشوراته الدعائية الشهيرة، أسس قساوسة الموارنة، في عام 1706، مطابع في حلب بهدف طباعة منشورات ونصوص مسيحية وتبعهم آخرون في كل من شوير (1734) وبيروت (1753). لعبت مطابع محمد علي، التي عرفت فيما بعد بالمطابع الحكومية، دوراً ثقافياً مهماً على نطاق العالم العربي والإسلامي، حيث قامت بطابعة ترجمات لأعمال أوروبية وخاصة المصنفات العلمية والتقنية في البداية ثم تبعتها لاحقاً بطباعة ترجمات للأعمال الأدبية بالإضافة إلى طباعة كتب الأدب العربي مثل أعمال ابن خلدون، التي أصبحت متوافرة وفي متناول الجميع أكثر مما كانت عليه الحال في الماضي إذ لم تكن متوافرة إلا في شكل مخطوطات باهضة الثمن، تنسخ يدوياً. وبالمثل قامت المطابع بطباعة أول دورية في شكل صحيفة رسمية عرفت بـ **الوقائع المصرية** (1828). وكانت هذه المطبوعة إيذاناً بولادة الصحافة العربية، التي أصبحت فيما بعد عاملاً حاسماً في تطور الفكر العربي والمجتمع والسياسة وبشكل أكبر في نمو الأدب العربي. وقد ساهمت الترجمة العلمية والصحافة في إحداث تغيير تدريجي في أسلوب الكتابة النثرية العربية، حيث خلصته من المحسنات البلاغية واللفظية جاعلة منه وسيلة أكثر سهولة في نقل الفكر وإيصاله.

وقد أسندت مهمة تحرير الصحيفة الرسمية إلى رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1873) الذي ينظر إليه عموماً بوصفه أباً روحياً للفكر العربي الحديث. والطهطاوي يتمتع بخلفية أزهرية، رشحه الشيخ حسن العطار ليكون ضمن البعثة التعليمية التي أرسلت إلى فرنسا عام 1826 إماماً ومرشداً لمجموعة الطلاب المبتعثين. وأمضى خمس سنوات في باريس يتعلم اللغة الفرنسية ويدرس بعناية أوجه الثقافة الفرنسية المختلفة، وحين عودته إلى مصر، عام 1834، نشر ملاحظاته وانطباعاته خلال رحلته في كتاب نال الكثير من الشهرة وترجم إلى التركية وكان يحمل عنوان **تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز**. وفي هذا الكتاب وغيره من الكتب العديدة وخاصة في كتاب **مناهج الألباب المصرية** (1869) عبر عن احترامه لعقلانية وتنظيم المؤسسات السياسية والاجتماعية في الغرب، كما ضمنها إعجابه بالقيم المدنية الغربية مثل حب الوطن، التي عدها وغيرها من القيم ضرورة لإصلاح المجتمع الإسلامي في مصر. وكان محمد علي قد عين الطهطاوي مديراً لمدرسة من أهم المدارس التي أنشئت عام 1835 والتي عرفت بمدرسة القاهرة للغات حيث كانت تدرس اللغات الإيطالية والفرنسية والإنجليزية وتخرج فيها العديد من المترجمين والكتاب المتميزين. وتبع ذلك إنشاء مكتب للترجمة في عام 1841، شهد بداية حركة ترجمة مهمة اقتصرت في البداية على ترجمة الكتب العلمية والعسكرية (ويقال إن خريجي مدرسة اللغات قاموا بترجمة ألفي مصنف من اللغات الأوروبية المختلفة)، ثم إنه مع مضي الزمن ترجمت بعض الكتابات الأدبية والتاريخية ولذا شكلت ترجمة الأعمال الأدبية قرابة الثلث من الإنتاج الكلي لحركة الترجمة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر.

ونتج عن مشاريع محمد علي المختلفة نمو ملحوظ في عدد الأوربيين المقيمين في مصر وبالتالي تنامي انتشار المدارس الأوروبية والحركات التبشيرية. وقد جعلت مواقفه الليبرالية نحو الأوروبيين فترة احتلال مصر لسوريا (1831-1840) فترة ذات أهمية قصوى في التاريخ الثقافي، حيث نتج عنها ازدياد كبير في عدد البعثات

التبشيرية والتعليمية ونشاطها. وتوج الأمريكيون هذا النشاط بإنشاء كلية في عام 1847، أصبحت في عام 1866 الكلية الأمريكية، وفيما بعد عرفت بالجامعة الأمريكية في بيروت. وبعد ذلك نقل اليسوعيون كليتهم المعروفة بجامعة سنت جوزيف إلى بيروت في عام 1874. وافتتحت أيضاً في نفس الفترة مدارس للبنات. ومن الطبيعي أن يكون خريجو هذه المدارس والكليات أكثر تقبلاً للأفكار الغربية مما جعلهم يضطلعون بدور ريادي في عملية التغريب. وكان هؤلاء الشباب من المسيحيين أكثر توقاً إلى تجربة أشكال وأساليب لم تكن معروفة من قبل في التراث الأدبي العربي خاصة في أوساط الجيل السابق من أمثال ناصيف اليازجي (1871-1800) الذي كان من أول الكتاب المسيحيين في تطوير اهتمام خاص وجاد باللغة العربية وآدابها. ارتبطت أسماء عائلات بأكملها أمثال عائلة اليازجي والبستاني والنقاش مع الأشكال الجديدة، وأنواع من الترجمة، والترجمة بتصرف بالإضافة إلى ارتباطهم بما عرف بالصحافة الجادة في نوعيها الأدبي والثقافي. وكان مارون النقاش مثلاً أول من كتب مسرحية عربية في عام 1847 وتبعه أبن أخيه سليم النقاش. وكتب سليم البستاني أول رواية عربية في عام 1870 كتب بطرس البستاني (1819-1883) أول موسوعة عربية ومن المحتمل أنه أول من ترجم رواية «روبنسون كروزو». وأنهى سليمان البستاني ترجمته الشعرية لإلياذة هوميروس في عام 1904 وهي ترجمة دقيقة رافقتها مقدمة طويلة مشتملة على دراسة مقارنة بين الشعر اليوناني والعربي. وفي عام 1861 أطلق فارس الشدياق صحيفته المهمة «الجوائب» من اسطنبول والتي توزع وتقرأ في أرجاء العالم العربي إلى أن توقفت عام 1884. بينما أسس يعقوب صروف وفارس نمر دورية ثقافية رائدة هي «المقتطف»، التي صدرت في بيروت عام 1876 وكانت تمد القارئ العربي بمعلومات قيمة حول الفكر والعلوم والتقنية في الغرب ونقلت في عام 1885 إلى مصر حيث واصلت الصدور حتى عام 1952. وكان الكاتب الموسوعي جورجي زيدان قد نشر الدورية الثقافية الشهرية «الهلال» في القاهرة عام 1892 والتي مازالت تواصل الصدور إلى يومنا هذا.

إسماعيل والتغريب

إثر وضع أمر جلاء القوات المصرية عن سوريا موضع التنفيذ، حدث صراع ديني واضطرابات أدت إلى مذبحة عام 1860، وتصاعد حدة البطش العثماني، فغادر العديد من السوريين بلادهم، فذهب بعضهم إلى أمريكا لينتهي بهم الأمر إلى مساهمة فعالة في الأدب العربي عرفت بأدب المهجر. وذهبت فئة أخرى إلى مصر حيث جذبتها بعض التقارير عن حلم الخديوي إسماعيل (1863-1879). درس إسماعيل في فرنسا، وكان فيه بذخ شديد قاد مصر إلى تدهور مالي، أدى إلى تدخل القوى الأوروبية في حكم البلاد مما أدى في نهاية المطاف إلى الاحتلال البريطاني لمصر عام 1882، وعلى الرغم من بذخه الشديد فإنه قد أظهر اهتماماً ملحوظاً بتعزيز ودعم الثقافة. وبعكس محمد علي الذي كان همه الأكبر منصباً على المدارس التقنية التي تخدم مباشرة أغراض الجيش، أبدى إسماعيل اهتماماً صادقاً بشمولية التعليم بما في ذلك تعليم الفتيات وذلك بفضل القدرات التنظيمية لوزير التعليم علي مبارك (1824-1893)، وهو نفسه مهندس من ثمار نظام المدارس العلمانية. ففي الستينات من القرن التاسع عشر حلت اللغة العربية محل اللغة التركية، لغة رسمية لمصر. كما سمح إسماعيل لعديد من البعثات التبشيرية بإقامة مدارس داخل القطر المصري، حيث تلقى العديد من فتيان وفتيات مصر تعليمهم باللغات الأوروبية وخاصة باللغة الفرنسية. أنشئت في عام 1872 دار العلوم (كلية إعداد المعلمين)، التي كانت تهدف إلى الجمع بين قيم الثقافة العربية الإسلامية ومبادىء التعليم الغربي. كما أنشأ جمعيات علمية ومتحفاً ومرصداً، ورعى الاكتشافات بأنواعها وشجع البحث العلمي والفنون. وأسس عام 1870 دار الكتب وكان قبل ذلك قد شيد دار الأوبرا بالقاهرة التي افتتحت عام 1869 بأداء ريجلتو ضمن فعاليات الاحتفال بافتتاح قناة السويس. وشجع في البدء، لمدة وجيزة، يعقوب صروف، أول مسرحي مصري، كما شجع فرقاً مسرحية قادمة من سوريا. ودعم مالياً بطرس البستاني ليمكنه من إتمام موسوعته العربية. كانت نية إسماعيل أن يجعل مصر جزءاً من أوروبا. فتبنى أساليب الإدارة الأوروبية، وتبع نظمها

المالية وترجم قوانينها، حتى إن موظفي الحكومة والنقابات المهنية تبنت الزي الأوروبي. وتحت حكمه حدثت أغلب التغيرات الطبوغرافية الكبرى لمدينة القاهرة وكانت ملهمته أناقة باريس كما رسمها البارون هوسمان، ففتح بها أكثر من مائة مدرسة أروبية بينما زاد عدد الأوروبيين المقيمين في مصر من عدة آلاف إلى ما يربو على مائة ألف وذلك بحلول عام 1876. وباختصار، فقد ضمن مسار التغريب.

التغريب والإسلام

لا شك أن التغريب مثل إشكالية كبرى لبلد إسلامي؛ فرجل مثل إسماعيل لم يكن مستعداً للتخلي عن أساليبه «الشرقية» مثل تعدد الزوجات، التي أدى هجوم الفنان المسرحي صنوع عليها إلى جلب غضب إسماعيل، الذي أمر بإقفال المسرح. وكانت القضية الأساسية التي شغلت مفكري العرب تكمن في كيفية التغريب والتحديث مع بقاء الناس مسلمين. ولم تشكل هذه القضية بالطبع أية إشكالية عند المسيحيين العرب، الذين تبنى بعضهم مثل الشدياق موقفاً معادياً لنفوذ الكنيسة، بينما فضل بعضهم العلمنة مثل شبلي شميل (1860-1917) وفرح أنطون (1824-1974) حيث كانا يؤمنان بفصل السلطات الدنيوية عن الدينية. غير أن الحاجة للتحديث أضحت هماً مشتركاً، حينما أدرك الجميع أن التفوق الغربي حقيقة لا يمكن تجاهلها. ومن الخطأ افتراض أن إحياء الفكر الديني، وإعادة التفكير في أصول الإسلام، جاءت نتيجة لمجابهة الغرب. ففي وقت مبكر من القرن الثامن عشر قامت في الجزيرة العربية حركة محلية نادت بالإصلاح الديني وكان يقودها الشيخ محمد بن عبد الوهاب (1703-1787)، الذي دعا إلى العودة إلى صفاء الإسلام، الذي لا تعكره عبادة الأولياء، أو ممارسة الخرافات المتراكمة عبر القرون، وقد حظي الشيخ بدعم ابن سعود المؤسس الأب لما أصبح اليوم يعرف بالمملكة العربية السعودية. غير أن هذه الحركة الإصلاحية كانت في أساسها حركة مهتمة بالداخل، بعكس الحركة الإصلاحية الدينية، التي سادت في القرن التاسع عشر في كل من

سوريا ومصر، مركزي قيادة فكر عصر النهضة، التي دفعتهما رغبة قوية للحاق بالعالم الحديث. وهناك أعضاء المجموعة التي دعاها ألبرت حوراني الرعيل الأول من مفكري العصر الحديث (إلى 1870)، مثل الطهطاوي من مصر، وخير الدين من تونس (1810-1889)، فقد أعجبوا بما شاهدوه في أوروبا، وكان عندهم دليل التطور العلمي والمادي، ولم تشكل لهم أي دليل على القوة السياسية والتوسع العدواني الذي أدركه الجيل التالي لهم وشكل لديهم وعياً أليماً. لقد كانت مشكلتهم تكمن في كيفية التوفيق بين العقل أو عقلانية التنوير الفرنسية والشريعة، التشريع السماوي في الإسلام، وكيفية التوفيق بين حاجات الأمة الإسلامية والحاجات الوطنية، التي تشمل تبني المؤسسات السياسية الغربية، التي كان ينظر إليها بأنها مصدر قوة الغرب.

أما الجيل اللاحق فإن الوضع قد تغير عنده تماماً، فلم تعد القضية تتعلق بتقليد الغرب أو اللحوق به ولكنها أضحت قضية بقاء وقضية مجابهة ضد مخاطر خارجية. وفقاً لعرض حوراني للقضية في مقدمة طبعة 1983 من كتابه «الفكر العربي في عصر الليبرالية (1789-1939)» «فقد أصبحت أوروبا الخصم والأنموذج معاً» إذ أن «جيوشها حاضرة في مصر والجزائر وتونس، بينما تزايد تأثيرها في جميع أرجاء الإمبراطورية العثمانية؛ حيث غدت مدارسها تشكل أذهان الطلاب الذين تباعدت طرق تفكيرهم عما كان سائداً عند إبائهم؛ وأعيد تشييد المدن وفق نماذج أوروبية واستبدلت سمات الحياة في المدن بسمات أخرى مختلفة».

والقضية، وفق تصور المفكرين المسلمين، أمثال: جمال الدين الأفغاني (1837-1839)، ذلك المفكر الملهم والمثير للجدل، والذي عاش في مصر من 1871 إلى أن أخرجه عنوة منها الخديوي توفيق خوفاً من وجهات نظره الثورية، وتلميذه المؤثر محمد عبده (1849-1905)، لم تعد تدور في كثير من جوانبها حول كيفية إقناع معاصريهم بتبني الفكر لمؤسسي الغربي دون فقدان هويتهم الإسلامية، بقدر ما هي «إعادة تفسير الإسلام كي يصبح منسجماً مع الحياة في العالم المعاصر وسبر

مصادر القوة فيه، وبالتالي إقناع من تشكلوا وفق قوالب جديدة بأن في استطاعتهم التمسك بشيء من ماضيهم الخاص». وكانت مواعظ الأفغاني تحث على ضرورة تنشيط الإسلام، ومعارضة أتوقراطية الحكام المستبدين من المسلمين ومن ثم الحد من غلواء الحكم المطلق عن طريق تبني حكومات دستورية، وتوحيد المسلمين حتى يتمكنوا من محاربة التدخل الأوروبي في شئونهم. وكانت محاضرته في الفكر والفلسفة الإسلامية تلاقي إقبالاً كبيراً عند مفكري القاهرة الشباب، الذين سحرتهم بلاغته وتحمسوا لرفضه التقليد الأعمى لطرق التفكير العتيقة، ودفاعه عن ضرورة ممارسة الاجتهاد وفوق ذلك كله إلحاحه على أن تعمل مصر جاهدة على تحقيق وحدة وطنية تمكنها من مقاومة الاحتلال البريطاني. أما محمد عبده فقد كان أكثر اعتدالاً من الأفغاني، حيث كان موقفه يتسم بانتقائية تدعمها عناصر عقلانية اعتزالية. فذهب إلى أن الإسلام لم يعارض مطلقاً العلم أو البحث العقلاني، كما طالب بالتفريق بين جوهر الإسلام الثابت، أي مبادئه البسيطة، وتلك العناصر غير الجوهرية التي قد تتغير وفقاً للحكم الفردي. وينتمي إلى هذه المدرسة الفكرية الرجل الإصلاحي الحديث قاسم أمين (1865-1905)، الذي نشر كتابين هما «تحرير المرأة» (1899) و«المرأة الجديدة» (1901)، واللذين قوبلا بمعارضة قوية من المحافظين في مصر، حيث حاول البرهنة على أن تحرير النساء أمر جوهري لإحياء الإسلام وإن ذلك عمل لا يتعارض مع عقيدة الإسلام بأي شكل من الأشكال.

ينبغي أن ينظر إلى الدفاع عن الإسلام في كتابات هؤلاء المفكرين في ضوء الهجوم الغربي على هذا الدين، وخاصة في أواخر القرن التاسع عشر، ومن خلال كتابات مفكرين مختلفين، مثل: الفيلسوف الفرنسي أرنست رينان، والقنصل البريطاني العام في مصر لورد كرومر، بالإضافة إلى عدد من المستشرقين الذين أصروا على أن الإسلام يعيق التطور. واصل الكتاب من جيل الشباب، وخاصة المتأثرين منهم كثيراً بمحمد عبده ذلك الدفاع التبريري، وخاصة أنه كان هناك شعور بتعاظم المخاطر المحيطة بالإسلام عقب إلغاء أتاتورك للخلافة العثمانية عام 1924. حاول كتاب مصر، أمثال طه حسين (1889-1973)، ومحمد حسنين هيكل

(1888-1956)، وعباس محمود العقاد (1889-1964)، وحتى توفيق الحكيم (-1987 1898)، الدفاع عن الإسلام أو تصويره بأنه أكثر ملائمة لمشكلات المجتمع المصري المعاصر، وذلك من خلال الكتابة حول مواضيع مستقاة من التاريخ الإسلامي ومن زوايا محددة، أو من خلال كتابة عدد كبير من السير الإسلامية تشمل سيرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أو أيضاً بيان أن اللغة العربية الفصحى، لغة القرآن، لا تشكل عائقاً للتقدم. ومن خلال هذا السياق فليس من المفاجيء أن يكرس هؤلاء الكتاب الكثير من جهدهم للكتابة عن الإسلام وهم أنفسهم ممن عرف بالحماسة للفكر والآداب الغربية وتقديمها للقاريء العربي المعاصر. وليس الأمر بسيطاً كما صور، فالقضية لم تكن مجرد أن هؤلاء الكتاب، الذين كانوا ذات مرة من أشد المنافحين عن مسألة التغريب، أصبحوا لاحقاً متحررين من وهم الغرب، فتنكروا له مؤثرين العودة إلى جذورهم الإسلامية. فتحليل كهذا يعد تبسيطاً للأمور بطريقة فجة. فطه حسين مثلاً كتب كتابه **مستقبل الثقافة في مصر** (نشر عام 1938) واعتبر فيه مصر جزءاً من حضارة البحر الأبيض المتوسط في الوقت الذي كان يكتب كتبه الدينية مثل **على هامش السيرة** (1937-1943). بل أنه استمر بالفعل في تحرير دورية **الكاتب المصري** المتميزة، التي كانت تحفل بمقالات جادة حول بعض كبار كتاب الغرب المعاصرين.

غير أنه في غضون هذا القرن حدث عدد من التغيرات، ومنها تنامي الحس القومي سواء كان دينياً أو إقليميا أو عرقياً أو لغوياً، وظهور الأحزاب السياسية، ثم ما تلاها من خيبة الأمل، وفشل التجربة الديموقراطية في مصر، وتدهور الأوضاع الاقتصادية نتيجة للكساد والتضخم المالي الذي جلبته الحرب العالمية الثانية، ثم نمو العدد السكاني المخيف، ومن ثم ازدياد الفجوة الفاصلة بين فقراء المدن والأرياف والأغنياء الجشعين الفاسدين، مما أدى إلى ظهور طبقة بروليتارية من جراء هجرة الفلاحين المعدمين إلى المدن المكتظة بالسكان بحثاً عن فرص عمل. ولذلك دفع العديد من الناس نحو تبني الموقف الأصولي للإخوان المسلمين، تلك الحركة التي بدأها عام 1928 حسن البنا (توفي عام 1949)، وهو أحد تلاميذ محمد عبده وكاتب

السير رشيد رضا، بينما اعتنق آخرون مواقف يسارية لا تقل تطرفاً. وقد عززت الحرب وخسارة فلسطين وإنشاء دولة إسرائيل عام 1948 من شأن الأصولية الإسلامية والقومية العربية ذات التوجهات العلمانية، التي قادت بشكل غير مباشر إلى ثورة الجيش المصري عام 1952 وما تبعها، تحت تأثير وانتشار الناصرية من انقلابات عسكرية عديدة في الدول العربية المتحررة من الاستعمار الغربي. وهكذا زاد عدد أنظمة الحكم الجديدة التي تمثل خليطاً من القومية العربية والاشتراكية. ومن أهم التغيرات التي حدثت تنامي الطبقات الوسطى، التي أدت إلى زحزحت النظم الملكية والعائلات الإقطاعية عن طريق عسكر من الطبقات الوسطى ودنيا الوسطى والذين تسلموا السلطة ليحكموا باسم الشعب. وقد صاحب هذه الظاهرة انتشار التعليم وتناقص نسب الأمية، وتنامي أهمية موقف المرأة وخاصة في النظم الاشتراكية. غير أن المثل العليا لمفهوم الوحدة العربية التي زاد من حدتها الوعي بالتهديد الإسرائيلي، قد أحبطت بسبب النزاع بين دولة وأخرى والذي زاد من ضراوته الاختلافات والمتناقضات بين النظم السياسية للدول واستقطابها حين وقعت في شراك الحرب الباردة بين روسيا وأمريكا، القوتين العظميين، اللتين حلتا تدريجياً منذ الخمسينات مكان بريطانيا وفرنسا كقوى مسيطرة في المنطقة. وتشمل التطورات الأخرى التي حدثت في المنطقة معاناة الشتات الفلسطيني وضحايا الصراع العربي الإسرائيلي الطويل والحرب الأهلية في لبنان، وتشمل كذلك البروز المفاجيء للنفط ودوره المهم في اقتصاد ومواقف بعض الحكومات وما تبع ذلك من هجرة العمالة من الدول العربية الفقيرة إلى الدول الغنية. يضاف إلى هذا ظاهرة هجرة المثقفين العرب هروباً من الحكومات الفاشية المتسلطة.

لقد أبرزت تلك التطورات في أدب هذه الحقبة الزمنية، ولنتأمل مثلاً واحداً فقط لهذا: حيث يرى المرء صراعاً فردياً جاداً وفي أحيان كثيرة مأساوياً ضد سلطة قسرية يمثلها في البدء الاحتلال الغربي ثم تتحول لاحقاً إلى سلطة محلية استبدادية وغالباً ما تكون سلطة من النوع العسكري الذي يصعد في أعقاب التحرر القومي.

[illegible]
تحاول جاهدة تحقيق عملية التحديث.

مفهوم جديد للأدب وجمهور جديد من القراء

ولكي يعكس الأدب تلك التطورات، كان لابد من إحداث تغيرات جذرية في الكتابات العربية الحديثة وخاصة في مفهوم الأدب ووظيفة الكاتب. أفسحت وجهة النظر، التي سادت في العصور الوسطى وظلت مسيطرة حتى مراحل متقدمة من القرن التاسع عشر، والتي كانت تعتبر الكتابة أما عملية تهذيب أخلاقي وروحي أو مجرد تسلية عبر إتقان اللغة والمهارات اللفظية، أفسحت المجال تدريجياً لوجهة النظر التي ترى أن الأدب ينبغي أن يعكس ويغير فعلياً الواقع الاجتماعي. فاستبدل الأمير أو الحاكم الراعي، الذي يحتشد الشعراء في بلاطه، متغنين بإنجازاته، مخلدين اسمه في قصائد عصماء، بجماهير قراء الطبقة الوسطى، المتعلمين في مدارس حديثة بدلاً من المدارس التقليدية، والذين أصبح في متناول أيديهم الكتب المطبوعة نتيجة لتقديم المطابع التي حررتهم من الاعتماد على المخطوطات المنسوخة يدوياً، جمهور من القراء بات ينجذب إلى صفحات الجرائد والمجلات بدلاً من الإلقاء الشفوي أو الخطابي، لكن من المسلم به أن حجم جمهور القراء كان في البدء متواضعاً خاصة في مجتمع ترتفع فيه نسبة الأمية بشكل كبير، إلا أن نسب المتعلمين ازدادت سريعاً وذلك بفضل انتشار التعليم الجماهيري. فتدنت نسبة الأمية في مصر من 92.7٪ في عام 1907 إلى 70.3٪ في عام 1960. ومن ثم اختفى الشاعر الذي احترف عرض مدائحه على من يدفع أعلى أجر، وحل مكانه الشاعر الملهم الذي يثمن الصدق أو الشاعر المنافح عن قضايا واسعة النطاق

وخاصة تلك التي تعصف بمجتمعه. وبالمثل أفسح كاتب النثر التقليدي، الذي كان همه إمتاع قلة من المتعلمين المترفين من خلال الأخذ من كل علم بطرف أو الكاتب الذي ينمق رسائل لأصحابه من الكتاب، أو كاتب المقامات، الذي يوشي نثره بأنواع البديع المصطنعة، أفسح السبيل لكاتب المقال أو الصحفي المعني بقضايا مجتمعه والمتقد حماسة لإصلاح الشؤون الدينية و الثقافية والاجتماعية والسياسية بما في ذلك قضايا الأدب واللغة. ومهما كان الموقف اليوم من وجهة نظر المحاكاة في الأدب وخاصة في عصر ما بعد البنيوية والتفكيكية، فإن انبثاق مفهوم الأدب بوصفه محاكاة للحياة كان إيذاناً بوصول الأدب العربي المعاصر إلى المشهد الأدبي. فبدلاً من الأنواع المثالية المتوافرة من خلال أدب العصور الوسطى والمتمثلة في التنميق اللغوي (السهل الممتنع،) أضحى الواقع المادي المحسوس مادة الكتاب الموضوعية وخاصة في الأنواع الجديدة المستوردة مثل الدراما والمسرح.

ثلاث حقب من تطور الأدب العربي الحديث

يمكن تقسيم تاريخ الأدب العربي الحديث إلى ثلاث حقب رئيسة. تبدأ أولاها من عام 1834 وتنتهي في عام 1914، ولنا أن نطلق علي هذه الحقبة عصر الترجمات والتبني ويمكن أيضاً أن ننعتها بعصر الكلاسيكية الجديدة، أما الحقبة الثانية فتغطي ما بين الحربين العالميتين والتي يمكن وصفها بعصر الرومانسية والقومية، وتليها الحقبة الثالثة التي تمتد من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى يومنا هذا وتشمل مدارس ومقاربات وأساليب متنوعة ويظل من الملائم وصفها بعصر المتناقضات الأيدلوجية.

1. الترجمات والتبني والكلاسيكية الجديدة

يعد عام 1834 علامة فارقة في تاريخ الأدب إذ أنها شهدت نشر وصف رفاعة الطهطاوي لرحلته إلى فرنسا، **تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز**. والكتاب

يحتوي على نماذج من الشعر الفرنسي الذي ترجمه الطهطاوي وهي ترجمات تعد من أولى المحاولات في اللغة العربية وهي كذلك معتدلة الجودة وتعد تبنياً أكثر منها ترجمة. ومع ذلك فأنها ذات أهمية خاصة لكونها تعد إيذاناً بالبدايات الأولى لعملية تقديم الأدب الغربي ثم استيعابه. يخبرنا الطهطاوي في سرده بأنه خلال إقامته في باريس قرأ بعض أعمال راسين وفولتير وروسو ومونتسكيو وأعمالاً أخرى. ومن المؤكد أن ترجمته الأدبية الرائدة لعمل فينيلون «تيلميك» لم تظهر إلا في وقت متأخر (1867) ومع ذلك درس فن الترجمة خلال إقامته في باريس حيث يخبرنا بأنه ترجم اثني عشر عملاً (من الواضح أن معظمها أعمال تقنية وتاريخية وليست أعمالاً أدبية). وبعد عودته احتل منصب رئيس مكتب الترجمة المستحدث، والذي أهل عدداً كبيراً من مترجمي الأدب المتميزين. نشرت ترجمة لـ «روبنسون كروزو» مجهولة المترجم في مالطة عام 1835. ومن المناسب أيضاً تحديد عام 1914 نهاية هذه الفترة حيث ظهرت أعمال مهمة تبين أن المؤلفين العرب تجاوزوا مرحلة الترجمة أو التبني إلى إظهار براعة فائقة في كتابة الأشكال الأدبية المستوردة وخاصة في رواية **زينب** لمحمد هيكل وكوميديا **دخول الحمام** لإبراهيم رمزي ومسرحيته التاريخية **أبطال المنصورة**.

شهدت هذه المرحلة المبكرة ولادة المطابع العربية، التي لم تقتصر على توفير كتب الأدب العربي المشهورة، تلك التي يستمد منها المؤلفون إلهاماً يؤكد هويتهم في مواجهة الخطر الأجنبي، بل تعدت ذلك إلى نشر عدد متزايد من الدوريات الحكومية وغير الحكومية. ويهمنا في هذا السياق تلك الدوريات غير الرسمية، التي عنيت بنشر أعمال مترجمة أو متبناة أو محاكية لروايات غربية. أي أنها عملت جادة من أجل تزويد القارئ الجديد، خريج المعاهد التبشيرية في سوريا وخريج مدارس إسماعيل العلمانية، بحاجته من المعرفة خاصة وأنه قارىء تنقصه الخلفية الجيدة في كتب الأدب العربي المشهورة، ذلك القارىء الذي يؤثر التسلية من خلال أسلوب أكثر بساطة ومباشرة مما يتوافر في المقامات التقليدية مثلاً. بينما وفرت الصحف اليومية منبراً للنشاطين السياسين والمصلحين الدينين والاجتماعين مما

نتج عنه ولادة ونمو المقال الحديث الذي تجاوز محاولات جيل الطهطاوي الكتابية ذات الطابع الجاف والتثقيفي المنشورة في دوريات حكومية أو شبه حكومية إلى نوع من الكتابة المؤثرة التي تبناها كتاب ملتزمون سياسياً من مصر وسوريا خاصة من أتباع الأفغاني، الذين كانوا ينشرون مقالاتهم في جرائد يومية مثل **الأهرام**. حاول هؤلاء الكتاب، وتحت تأثير محمد عبده، التعبير عن أرائهم في أسلوب قليل التنميق قوي العبارة متحرر إلى حد كبير من صناعة البديع. وكان ضمن قائمة هؤلاء الكتاب كل من أديب إسحاق، وسليم النقاش، وعبدالله نديم، ومحمد عثمان جلال، ومحمد عبده نفسه، وإبراهيم المويلحي، ومصطفى كامل في **اللواء**، الجريدة الناطقة بلسان الحزب الوطني، وخاصة أحمد لطفي السيد (1872–1936) في **الجريدة**، الناطقة بلسان حزب الأمة والذي يمثل المثقفين العرب الأكثر ليبرالية، متخذاً موقفاً مؤيداً إزاء التغريب المتعقل والعقلانية والموقف العلمي في مجال التربية والإصلاح. وكان موقف لطفي السيد الملتزم والتنويري والمتحرر والوطني الذي عبر عنه في مقالاته الفكرية قد أهله لكسب لقب «أستاذ الجيل». ومن خلال «الجريدة» عثر الكثير من الكتاب وكتاب المقالة على طريقهم إلى الحياة العامة، فمن الكتاب عبدالرحمن شكري، وعبدالعزيز البشري، وإبراهيم رمزي، ومحمد السباعي، وعبد الحميد حمدي، ومحمد حسين هيكل، وطه حسين، والمازني، والعقاد، ومصطفى عبد الرازق، وسلامة موسى، هذا بالإضافة إلى الكاتبات أمثال لبيبة هاشم، ونبوية موسى، وملك حفني ناصف. وبفضل مساهمات بعض هؤلاء الكتاب وخاصة المازني وطه حسين يمكن القول أن فن المقالة أحرز شكله الأنيق.

خلال هذه الفترة بني ترابط حميم بين الصحافة والأدب الجاد، فمع نهاية هذه الحقبة لم تعد قصائد الشعراء الكبار وحدها تحتل مكان الصدارة، بل إن روايات كاملة مثل روايات جورجي زيدان أخذت تظهر في الصحف على شكل حلقات مسلسلة. وفي واقع الأمر أن هذا الارتباط كان قد ازداد قوة في الفترات التالية لهذه الفترة مما شجع الروائيين والنقاد أمثال طه حسين على نشر أعمالهم في الصحف. فإلى يومنا هذا تظهر روايات نجيب محفوظ أولاً في فصول مسلسلة في

صحيفة الأهرام، ولازالت تعتبر الصفحة الأدبية في الصحف سمة تميزها ومصدراً من مصادر قوتها. وهذه الظاهرة تعزى إلى كون الكاتب العربي لا يستطيع أن يعيش على ريع كتبه فقط إذ لابد له من البحث عن مصدر رزق ثابت قد يكون في الغالب في مجال الصحافة، وهذا وضع يغري ناشري الصحف حيث إن وجود كاتب مميز ضمن منسوبيهم سيؤدي بالتالي إلى زيادة نسب توزيع صحفهم. غير أن هذا الترابط الحميم بين الصحافة والأدب قد ثبت أنه سلاح ذو حدين، ففي حين ساعد على رفع مستوى الكتابة الصحفية، ساهم عادة في سطحية الكتابات الأدبية المنشورة.

2. الرومانطيقية والقومية

ولا تعد مفاجأة أن تحل فترة الرومانطيقية والقومية بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، حيث نتج عن الحرب الأولى انحلال الإمبراطورية العثمانية ووضع الأقاليم العربية المنفصلة عنها تحت الوصاية الفرنسية والبريطانية. فشهد عام 1914 وضع مصر تحت الحماية البريطانية إذ أنها كانت تحتلها من قبل مما أدى إلى تأجج الشعور القومي في سلسلة من الثورات الكبرى وخاصة في مصر (1919) ثم في العراق (1920) ثم في سوريا (1925). وكان مفهوم أدب مصري يعكس الهوية المصرية شعار العديد من الكتاب، وخاصة مجموعة من الشبان، عرفت فيما بعد «بالمدرسة الحديثة»، مثل محمود طاهر لاشين، ومحمد ومحمود تيمور واللذين تميزا بكتابتهما الروائية والمسرحية، وارتبط بهذا النوع من الكتابة دعوتهما إلى استعمال العامية المصرية وخاصة في الحوار. وتزامنت دعوة كل من هيكل والحكيم بالتأكيد على ماضي مصر الفرعوني مع دعوة سعيد عقل في لبنان إلى التواصل مع الحضارة الفينيقية.

كانت تلك الفترة فترة محاولة البلدان العربية الخلاص من الهيمنة الأجنبية وبناء دولة مستقلة. ففي مصر، مثلاً، كانت هناك محاولة لإنشاء صناعة وطنية ونظام بنكي قام بها طلعت حرب. كانت هناك رغبة جادة في تحقيق قدر كبير من التقدم والتحديث (وهذا يعني التغريب) مما استلزم نقداً وأحياناً رفضاً للقيم

التقليدية. وفي أعقاب إعلان كمال أتاتورك حل الخلافة في اسطنبول سنة 1924، ساد جدل شهير تمثل في نشر كتابين ثوريين هما كتاب علي عبد الرزاق «الإسلام وأصول الحكم»، نشر عام 1925، حاول فيه إثبات أن الخلافة ليست جزءاً أساسياً في النظام الإسلامي، ثم أعقبه في عام 1926 طه حسين بكتابه الشهير "في الشعر الجاهلي" مشككاً فيه في أصالة الشعر الجاهلي ودقة بعض التلميحات التاريخية في القرآن حوله. وقد أثار الكتاب الأول نقمة العلماء فأقصي مؤلفه من بينهم وتسبب الكتاب الثاني في أن يفقد طه حسين عمله وازداد النداء بمحاكمته ثم إيداعه السجن. أما في النقد الأدبي فقد نشر العديد من الأعمال الخارجة على المألوف مثل **الديوان**، 1921 للعقاد والمازني، وكتاب **الغربال**، 1923 للكاتب المهجري ميخائيل نعيمة، ثم كتاب الشابي «الخيال الشعري عند العرب، 1929». ومن دون الدخول في اعتبارات أخرى، كان من الطبيعي أن يلتفت الكتاب العرب وخاصة الشعراء منهم إلى استلهام الرومانطيقية الأوروبية والتي كانت تمثل أدباً ثورياً. وخلافاً للكلاسيكية التي كانت تعتمد على الشكل المصقول والتهذيب ليعبر عن ثقافة ثابتة متفق فيها على القضايا الأساسية، كانت الرومانطيقية نتاج مجتمع منقسم على ذاته يساءل الفرد فيه مدى صلة القيم التقليدية بالحياة المعاصرة. وبما أن المفهوم العربي التقليدي للأدب يشترك في جوانب كثيرة منه مع مثل الكلاسيكية الأوروبية الأساسية كما وضحت ذلك في كتابي **مقدمة نقدية للأدب العربي**، 1975، فأنه يغدو من الطبيعي حين يشعر الكتاب العرب برغبة صادقة في الانفصال عن الماضي ودخول العالم المعاصر أن يعثروا على المثل والأفكار التي تبدو محققة لرغباتهم في الرومانطيقية الأوروبية المتعارضة مع الكلاسيكية. ومع ذلك ينبغي التأكيد على أن الرومانطيقين العرب سواء في المشرق أم في المهجر لم يكونوا مقلدين للمواقف الأوروبية ببساطة. فالإحساس المتزايد بالفردية والمعاناة من التغير الاجتماعي والثقافي والاعتلال السياسي والوعي العارض بالافتقار إلى مخرج والشعور بالغربة في عالم غير مألوف هي في مجملها حقائق معاشة في الواقع العربي لردح من الزمن. ولم يكن الرومانطيقيون العرب

مجرد حالمين يحيون في أبراج عاجية؛ فأغلبهم كانوا قوميين ملتزمين سياسياً كما كانوا حادي الوعي بمعاناة مجتمعهم.

وفي هذه الفترة ازداد دور الصحافة نتيجة ظهور الأحزاب السياسية في مصر والتي حاولت استدراج كتاب متميزين في الصحف اليومية والأسبوعية الموالية لها مثل **السياسة الأسبوعية** التي كانت تنشر كتابات طه حسين والبشري ومحمد حسين هيكل، و**البلاغ الأسبوعي** التي كانت تظهر فيها مقالات العقاد. أما الدوريات الأدبية سواء المعمرة منها أم قصيرة الأجل فقد زاد عددها، وكان من بينها **أبوللو** (1932-1934) لأبي شادي ودورية **الرسالة** (1933-1952) لأحمد حسن الزيات و**الثقافة** (1939-1952) لأحمد أمين، وكانت جميع هذه الدوريات قد ظهرت في القاهرة بينما ظهرت في دمشق **الرابطة الأدبية** (1921-1922) وظهرت في بيروت **الأمالي** (1939-1941) و**المكشوف** (1936-1947) و**الأديب** 1942 - وغيرها من الدوريات.

3. التراجع عن الرومانطيقية وبزوغ أيدلوجيات متضاربة

وما أن حطت الحرب العالمية أوزارها حتى دخل الأدب العربي، والعالم العربي برمته، طوراً جديداً من أطوار تطوره. فبينما ساءت سمعة المذهب الرومانطيقي، زادت حدة الالتزام السياسي، وزادت ضراوة حمى التنافس بين أيدلوجيات وولاءات متصارعة في ظل خلفية من المتغيرات الداخلية والخارجية.

وفي أعقاب الحرب العالمية لم تعد بريطانيا وفرنسا القوتين المسيطرتين على مجرى الأمور في المنطقة حيث احتلت أدوارهما تدريجياً وبشكل مختلف كل من أمريكا والإتحاد السوفيتي واللتين كانتا، بخلاف بريطانيا وفرنسا، قوتين كبريين متنافستين لا تقتصر طموحاتهما على المد الإمبريالي ولكنهما كانتا تمثلان أيدلوجيتين متناقضتين. وهذا بلا شك ساهم في استقطاب الدول العربية وفي انشطار فكري داخل الدولة الواحدة. ولكن أهم تطور خارجي في العالم العربي تمثل بشكل واضح في إنشاء إسرائيل عام 1948 وما تبع ذلك من حروب بينها وبين الدول

العربية والتي تنتهي عادة بالإحباط وخيبة أمل مريرة ساعدت في تقرير مواقف العرب من العالم الخارجي. وكان تأثير هذا الوضع على الأدب العربي شعراً ونثراً تأثيراً ساحقاً.

عجلت الحرب العالمية الثانية بعملية استقلال البلدان العربية وأنشئت جامعة الدول العربية عام 1945. وبعد الاستقلال وجهت طاقة مقاومة الاحتلال ضد العدو الأجنبي إلى مجابهة العدو الداخلي: فحوربت الجامعات ذات الميزات الخاصة وكذلك حورب الأغنياء الإقطاعيون الذين تعاونوا مع المحتل الأجنبي ضد أبناء وطنهم أو النخب الحاكمة والذين اعتبرهم الناس متهمين بالفساد وسوء الإدارة. وكان الفساد وسوء الإدارة واضحين بجلاء إثر الهزيمة الشنيعة التي منيت بها الجيوش العربية في حربها الأولى مع إسرائيل عام 1984 حيث كانت بعض الجيوش العربية تقاتل مستعملة أسلحة فاسدة أمدتهم بها حكوماتهم. وفي مصر كانت خيبة الأمل في التجربة الديموقراطية، التي لم تعمر طويلاً، وفي أداء الأحزاب السياسي قد تزامنت مع نمو متسارع للطبقة الوسطى من سكان المدن المتعلمين والذين عانوا الكثير من جراء التضخم الاقتصادي الناتج عن الحرب ومحاولات الكسب السريع الذي أعقبها. وأخذت الهوة بين الأغنياء والفقراء في التوسع كما لم يحصل من قبل وخاصة في أوساط الجماهير المعدمة التي هاجرت من الأرياف بحثاً عن مصادر معيشية ضئيلة في مدن مكتظة بالسكان، وهذا الوضع نجمت عنه حركات جماهيرية ومظاهرات شعبية شارك فيها الطلاب والعمال بشكل كبير. ومع فشل التجربة الديموقراطية الليبرالية أخذت الجماهير في البحث عن الخلاص إما في اليمين المتطرف (الأخوان المسلمون) أو في اليسار المتطرف (الماركسية).

فها هو المفكر المصري الراديكالي سلامة موسى (1887-1958) الواقع تحت تأثير الجمعية الفابيانية البريطانية والذي تابع تقاليد العلمانيين اللبنانيين أمثال شبلي شميل يردد مرة تلو المرة أن على الأدب أن يعزز القيم الاشتراكية. ففي عام 1929 نشر مراجعات تقدمية في «المجلة الجديدة» والتي كانت تحض على تبني

مواقف علمية إزاء الحياة والمجتمع وكانت تطالب أيضاً أن يكتب الأدب للشعب وحول القضايا التي تهم عامة الشعب وفي لغة يستطيع أن يفهما عامة الشعب. ووجدت أفكار سلامة موسى تجاوباً من نقاد مميزين وكتاب أمثال لويس عوض ونجيب محفوظ. وظهرت في العالم العربي مجلات يسارية مثل **الطليعة** (1935) في دمشق، ومجلة **الطريق** (1941) في بيروت. وكان عمر فاخوري من دمشق ورفيق خوري (1912-1967) من لبنان يعملان على نشر الأفكار الماركسية. وخلال سنوات الحرب تزايد عدد المفكرين الشباب من مصر والبلدان العربية الأخرى المهتمين بالفلسفة الماركسية إذ أصبحت المعلومات المتعاطفة مع النظام السوفيتي أكثر وفرة في المراكز الثقافية العربية، حيث كانت روسيا إحدى الدول الحلفاء. نشر لويس عوض (1914-1990)، والذي كان متأثراً بالنقد الأدبي الإنجليزي الماركسي، تفسيره الماركسي لعدد من الكتاب الإنجليز في مجلة طه حسين النقدية المتميزة **الكاتب المصري** (1945). وفي عام 1945 تخلى الناقد الشهير محمد مندور (1907-1965) عن مهنته الأكاديمية ليعمل في مجال سياسة اليسار النشطة، وبعد ثورة عام 1952 أصبح محرر الدورية السوفيتية العربية **الشرق**، والتي دعمت مسألة الواقعية الاجتماعية على الأقل في شكلها المعتدل. وفي عام 1944 بدأ سيل من الروايات المفعمة بروح الاحتجاج الاجتماعي الغاضب في التدفق. وهذه الروايات في معظمها شديدة التوثيق تصف بالتفصيل المآسي والحرمان في الحياة الحضرية المصرية وتضيف انعدام العدالة الاجتماعية والصراع الطبقي إلى الاستقلال الوطني وتجعلها مواضيع سياسية. لم تقتصر مواصلة الواقعية الاجتماعية في الرواية على جيل الشباب من أمثال عادل كامل ونجيب محفوظ بل يمكن العثور عليها في أعمال الرعيل الأول من أمثال يحيى حقي وطه حسين في مصر.

وقد شهدت الخمسينات من القرن الماضي ظهور مناظرات صاخبة حول قضية الالتزام في الأدب شارك فيها نقاد وكتاب مهمون سواء من الرعيل الأول أم من جيل الشباب. ومن الواضح أن كلمة «التزام» في اللغة العربية كانت مترجمة عن مفهوم engagement كما ظهرت في مقالات جان بول سارتر المبكرة في مجلته

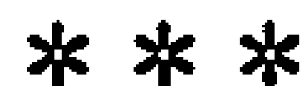
المعروفة بـ **الأزمنة الحديثة** والتي جمعت في كتابه الشهير **ما الأدب** المنشور عام 1948. أصبح هذا المفهوم جزءاً مهماً من مصطلحات النقد الأدبي وخاصة بعد ظهوره في الساحة الأدبية عام 1959. ومن المؤكد أن معنى الالتزام قد لطف ففي بعض الأحيان كان الالتزام يعني تبني وجهة نظر ماركسية وفي أحيان أخرى ربما دل على موقف وجودي، غير أنه في معظم الأحيان كان يدل على قدر كبير من القومية سواء كانت عربية أم سواها. وفي عبارة أخرى، أصبح هذا المصطلح يؤكد على ضرورة أن يكون للكاتب رسالة. وهذه الضرورة عبر عنها سهيل إدريس بوضوح في افتتاحية تشبه البيان العام للعدد الأول من دورية **الآداب** والتي صدرت في بيروت في شهر يناير من عام 1953. وكانت هذه الدورية، أكثر من أي شيء آخر، قد ساعدت على تحديد مجرى الأدب العربي الحديث من خلال نشرها للأعمال الإبداعية والنقدية ومساهمتها في تطور الأدب المعاصر. كتب في أغسطس 1954 أحد المساهمين في دورية **الآداب** بأن «فكرة الأدب الملتزم سيطرت في الحاضر على الأدب العربي». وفي نفس العام قام جدل في صحف القاهرة حول علاقة الشكل بالمضمون في الأدب حيث وقف جيل الرعيل الأول من أمثال طه حسين والعقاد بحماسة ضد رعيل الشباب من أمثال محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس اللذين نشرا مساهماتهما الماركسية في بيروت عام 1955 ضمن كتاب **في الثقافة المصرية** والذي كان له أثر كبير وقد قدم له الناقد اللبناني الشهير حسين مروة، مؤلف كتاب **قضايا أدبية** الصادر عام 1956. وفي عام 1955 أقيم في بيروت حوار منهجي شهير بين طه حسين ورائف خوري حول قضية «ما إذا كان الكاتب يكتب للنخبة أم لعامة الجمهور؟» وفي الحقيقة أن هذا الحوار كان حول قضية الالتزام حيث نشر نصه كاملاً في **الآداب** في عددها الصادر في شهر مايو 1955.

وفي ضوء هذه الخليفة ينبغي أن ينظر إلى عملية التراجع عن الرومانسية في الأدب العربي الحديث. ومما حض على هذا التراجع الوعي المؤلم بواقع العالم العربي السياسي والاجتماعي القاسي، الوعي الذي عززه فيما بعد تطورات الأحداث

الممتدة من رعب الحروب العربية الإسرائيلية ووضع الفلسطينيين المأساوي إلى استبداد الأنظمة العربية والحرب العراقية الإيرانية ثم النزاع فيما بين الدول العربية إلى الحرب الأهلية في لبنان. وكان النجاح الأولي لانقلاب 1952 العسكري وظهور الحركة الناصرية قد أعطى دفعة قوية للقومية العربية، وخلق شعوراً بالتفاؤل والحماسة. ولعل أحد أهم التعبيرات عن الاعتزاز بالانتماء القومي والثقة بالذات تجلى في البحث الحثيث عن أشكال فنية عربية المنشأ مستقلة في ذاتها مثل المسرح ذي الخصوصية العربية أو المصرية أو المغربية والذي اكتسح معظم البلدان العربية. ومع ذلك، فإن التفاؤل تحول إلى مرارة، حين تحطمت أحلام الوحدة العربية، وحين سحقت الأنظمة الاستبدادية الحريات المدنية، وحين عانى العرب من نكبة عام 1967م. وبالرغم من خيبة الأمل والهزائم فإن البحث مازال مستمراً في بعض المواقع عن استقلال ثقافي، واستقلال سردي وشكل مسرحي فني خاص للتعبير عن القيم العربية والإسلامية الأصيلة. وقد تولى هذا البحث من تلقوا تدريباً فكرياً أو فلسفياً غربياً من أمثال حسن حنفي، حتى إن بعضهم يستخدم مقولات غربية في بحثهم أو في رفضهم للغرب، ذلك الرفض الذي يمكن تفسيره إلى حد بعيد بمدى عدم تعاطف القوى الغربية، وربما تبنيها مواقف عدائية في أغلب الأحيان نحو العرب في صراعهم مع هذه القوى وخاصة الولايات المتحدة. وحقيقة أن النصر العربي المحدود عام 1973 والذي ظهر في تدمير خط بارليف وعبور قناة السويس قد أعاد للعرب بعض كرامتهم، غير أن هذا تصادف مع بزوغ الأصولية الإسلامية، التي ربما ارتبطت بعملية البحث عن استقلال ثقافي كامل عند المفكرين العرب والإسلاميين الأكثر اعتدالاً. ومع ذلك فإن عدداً من المثقفين العرب لم يكونوا في ذات الوقت محصنين ضد إغراء آخر الصيحات الغربية مثل البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية مما يدل على تعقد المشهد الثقافي العربي الحالي.

ومن الواضح أن التواريخ المقترحة هنا للحقب الثلاث من تطور الأدب العربي لا تشكل خطوطاً فاصلة حادة، حيث إن هناك الكثير من التداخل بين تلك الحقب.

علاوة على ما سبق، باتت كل دولة عربية الآن تتفاخر بمطبوعات ثقافية أو أدبية صقيلة متشابهة شكلاً ومضموناً بالرغم من أن الدول العربية في مجموعها لم تتطور بمعدل واحد، فمثلاً، لم تبدأ دول شمال أفريقيا وشبه الجزيرة العربية في المساهمة الأدبية الخاصة بها إلا بعد الحرب العالمية الثانية. ومع ذلك فمن المؤمل أن تكون هذه التواريخ مؤشرات مفيدة. وقبل البدء في مسح الأدب العربي الحديث بشكل حقيقي نرى من المناسب أن نقدم مناقشة للترجمات الحقيقية والترجمات التفسيرية، التي ستكون موضوع الجزء التالي من هذه المقدمة.





2. الترجمة والتبني

1914-1834

لم يعرف أن هناك عالماً أو أديباً عربياً ممن عاشوا في فترة تعرف العرب على الفكر اليوناني وبداية نهضتهم الحديثة، أستطاع أن يتقن أية لغة من اللغات الأوروبية[1]. ولو قورنت تلك الفترة بالفترة التي نحن بصدد دراستها لكان البون شاسعاً.

محاكاة الغرب

نتج عن صعود أوروبا التدريجي، الذي ظهر في مجالات عدة، قد يكون التفوق العسكري من أبرزها، نتج عنه إرغام نخبة من المفكرين العرب على التحرر من أوهام الاكتفاء الذاتي، وتوجيه طاقاتهم نحو إصلاحات ذات تأثير بعيد المدى، ظل للتعرف على إنجازات الغرب دور أساسي في تكونه.

وكان من الطبيعي إدراك الحاجة الماسة إلى التطور في قلب الإمبراطورية العثمانية التي بدأت منذ القرن الثامن عشر في إصلاحات عسكرية وإدارية، كان مقدراً لها أن تتوسع فيصيب غيثها الأقاليم العربية. ومع ذلك جاء تأثر العرب بالغرب أكثر قوة مع حملة نابليون على مصر عام 1798، وبخاصة أن الفرنسيين أتوا

بجيش مجهز بأحدث وسائل التقنية المتوفرة حينذاك، ورافقهم فرق من المترجمين والعلماء، الذين أظهروا نشاطاً هائلاً خلال مدة بقائهم القصيرة في المنطقة.

ويظل مدى وعمق التأثير الذي خلفه الفرنسيون أمراً خلافياً[2]. غير أن من المؤكد أن مبادراتهم هدفت إلى تعزيز مكاسبهم دون مكاسب المصريين، الذين أظهروا كراهية للفرنسيين وفي أحسن الأحوال فشلوا في فهم مقاصدهم فهماً كاملاً. ومهما كانت النتائج، فقد منح الفرنسيون لذوي العقول المنفتحة ومضات من طرق التفكير والعمل التي تحمل علامات القوة الواعدة في ظاهرها بتحقيق جل المطالب الدنيوية. فلم يكن من المصادفة أن حاكم مصر التالي، محمد علي، شرع في بناء جيش وفق النموذج الفرنسي وبدأ في إحداث تغييرات شاملة، ظنها ضرورية لمثل هذا الجيش. ومع ذلك، فما يزال من المبكر جداً تأكيد عملية الربط بين الأساليب الغربية و القوة والنجاح اللذين برهنا عليهما الفرنسيون لأول وهلة إذ أن كل جزء من أجزاء الوطن العربي خضع لسيطرة إحدى القوى الأوروبية.

وفي واقع الأمر، أن النماذج الغربية أدت دوراً أساسياً في كل منحى من مناحي النهضة العربية ولذلك فمن الضروري أن يلزم المرء الحذر من افتراض أن هذه العلاقة لا تعدو أن تكون مجرد تأثير. ولعل من المفيد تذكر أن «التغريب» كان توجهاً تبنته النخب المحلية قبل خضوعهم لحكم أجنبي دائم؛ وأن الدافع له لم يكن مجرد الخنوع بل الرغبة في المحاكاة بوصفها الوسيلة المؤكدة لتأكيد الذات؛ وأن الغرب بوصفه أنموذجاً يحتذى، كان ينظر إليه على أنه كتلة واحدة مثالية في الغالب، فكرة تجريدية يلونها الحس العربي بتطلعاته ورغباته؛ وأن تلك المحاكاة قصد بها أن تكون انتقائية رغم أنه صاحبها حسابات خاطئة في تقدير أخطار الخيارات؛ وأن التقدم الذي حقق حصل على جبهات تفتقر إلى نتائج متعادلة.

والنقطة الأخيرة في حاجة إلى بعض التفصيل الموسع. فمن أكثر ميزات الحضارة الغربية الحديثة إثارة للإعجاب مكتسباتها التقنية، التي أدرك من يملكون الحل والربط من أمثال محمد علي غزارة الفوائد، التي يمكن تحقيقها من خلال تبني

تلك التقنية وتمثلها. أما تقدير حب الاستطلاع الفكري، الذي يمنحها بريقاً، فلم يأت إلا متأخراً بينما تأخر أكثر من ذلك قبول قيمها الفلسفية والجمالية، التي تعد جزءاً مكملاً لها. وفي نفس الوقت أصبحت فكرة اعتماد أي مخترع أجنبي تسهل اعتماد الذي يليه، وهكذا ووفقاً لعملية تفتقر إلى التمحيص وتنحو منحى تبني الأشياء بتداعياتها، غدت الحضارة، التي أنتجت مخترعات واضحة الفائدة مثل المحرك البخاري والبرقيات اللاسلكية، ينظر إليها وكأنها تقبض على حلول كاملة لكل مشكلات الحياة الحديثة[3].

وعند نهايات القرن التاسع عشر، اكتمل تكون نخبة جديدة مثقفة في البلاد العربية الرئيسية قبلت تفوق الغرب المطلق في كل مناحي الحياة إلا في مسائل الدين، التي نزل بها الوحي. من بين الأمثلة التي لا تحصى، الطريقة التي قدم بها جورجي زيدان (1861-1914) مقارنة بين كتاب أوروبا والشرق وخاصة في مجال تأثيرهم على شئون الجماهير[4]:

وقد يتبادر إلى ذهنك عند قراءة هذا العنوان أن لا نسبة بين الفئتين، وقد تقول «أين كتاب أوروبا الفطاحل الذين يديرون سياسة بلادهم على أسنة أقلامهم من كتاب الشرق الذين لا يقطعون خيطاً ولا يوصلون حبلاً» ولا أنكر عليك ذلك لأنني لا أجهل ما بين البلدين من التفاوت العظيم في درجات التمدن، ولا نحن جاهلون ما بلغ إليه كتاب أوروبا من المنزلة الرفيعة حتى قبضوا على أزمة الحكومة إما رأساً بتقلدهم المناصب الرفيعة وإما ضمناً بما يبثونه من الآراء في الأحزاب السائدة، فهم قادة الأفكار ونبراس المدنية ومشيرو الدولة.

مما يدهشني بقوة هنا أن الكاتب لا يتحدث عن حضارتين مختلفتين، بل عن درجات من التفاوت في مقدار المكاسب الحضارية داخل حضارة واحدة.

وهذا إنما ينم عن قوة التغيير التي هي جزء من أنشطة متعددة. فيصبح اختيار الترجمة نشاطاً من تلك الأنشطة ضرورة من أجل التحليل، مع أنه اختيار عشوائي، وربما أصبح تشويهاً إذا لم يصاحبه تذكير بارتباط الترجمة الحميم

بعمليات التوسع في مجال النشر والصحافة، فضلاً عن التعرض لإعادة توجيه أولويات الكتاب والقراء إعادة جديدة وجذرية.

مصادر الطاقة

نحن مدينون بالشكر للعمل الذي بدأه جاك تاجير والذي استطاع من خلال عمله أميناً لمكتبة عند ملك مصر الوصول إلى مواد أولية، مكنتنا من معرفة المترجمين الأوائل وما ترجموه[5]. وبدلاً من استعراض الأسماء والألقاب المتوفرة في أماكن أخرى، سأشير إلى ما بدا لي طاقات متفجرة تتبعتها في الحركة كلها.

مبادرة حكومية

ندرك أن دعم محمد علي، حاكم مصر، هو الحافز الأساسي للترجمة، إذ كان اهتمامه منصباً بشكل كبير على التقنية التي يحتاجها جيشه. فقد استفاد من جهود سابقة، تتمثل في إعادة طبع عشرين ترجمة لأعمال تقنية، ترجمت في تركيا منذ عام 1780 فصاعداً[6]، ثم اجتذابه لخدمات الأب زكور راهب (توفي 1831) وهو واحد من مترجمي سوريا المسيحيين، والذي سبق له العمل مع الفرنسيين[7]. فاستطاع بما عهد عنه من طاقة وعزم لا يلين أن يدفع حركة الترجمة قدماً[8]. وكانت الدروس، التي يلقيها الخبراء الأجانب، تترجم عند إلقائها، بينما يراجع بعضها ثم يطبع وينشر على نطاق واسع. وطلب من الطلبة الموفدين للخارج أن يترجموا النصوص التي يدرسونها. فبين عامي 1809 و1816 أسس محمد علي مدرسة للغات، فعملت على تحسين نوعية الأعمال المترجمة والتأكد من استمرارها وتكثيفها، ولهذا لم تتوقف المبادرة الحكومية من أداء دور مهم في حركة الترجمة.

وتابع محمد علي، بالتعاون مع ساعده الأيمن رفاعه رافع الطهطاوي (1801-1873)، جهودهما الشاقة لإنجاح مشروعات الترجمة، فالطهطاوي ورث عن

محمد علي تلك المشروعات وهو جدير بأن يعتبر مترجماً وإدارياً يتمتع بطاقة هائلة، وأن يعد مفكراً رائداً في عصره.

ومن الواضح أن النصوص الأدبية لم تحظ بمكانة مميزة ضمن تلك الجهود المبكرة، ومع ذلك نشرت أفكار، دفعت باللغة العربية نحو تبني أشكال جديدة للتعبير عنها. ومع الزمن أدى التزاوج بين اللغة والفكر الجديد إلى التأثير الشديد على العادات والممارسات اللغوية.

مساهمة المسيحيين

ساهمت أعمال الإرساليات المسيحية بقدر كبير في نمو هذا التيار؛ وكانت مساهمات المسيحيين العرب من سوريا في كثير من جوانب النهضة في مراحلها الأولى كبيرة إلى حد يفوق مساهمات الآخرين، وذلك يعود إلى أنه كان أسهل عليهم من المسلمين تقبل أفكار نبتت في أوروبا المسيحية أو نقلت عنها (في عصر تشكل فيه ولاء الفئات المختلفة وفق الدين أكثر مما تشكل وفق القومية أو العرق)، عندما بدأت جمعية كنيسة انجلترا التبشيرية، التي أسست في مالطة، بطباعة النصوص العربية لنشرها في العالم العربي منذ عام 1825، تيسر انتقال الأفكار الأوروبية. وما لبثت البعثة التبشيرية الأمريكية أن شاركت في تلك الجهود، ولكنها نقلت نشاطها إلى لبنان في عام 1834. أثار نشاط تلك الجمعيات رداً مضاداً عند اليسوعيين حيث أدى ذلك إلى تحفيز العمل الثقافي بدلاً من العمل لنشر المسيحية.

ومن المناسب هنا ذكر التنافس على ترجمة الإنجيل. فحتى هذه الفترة لم يترجم إلى اللغة العربية من الكتاب المقدس سوى أجزاء بسيطة، مثل العهد الجديد، الذي ترجمته مطابع أورينتال ميديسي عام 1591[9]، لكنه لم يكن منتشراً خلال الفترة التي نركز عليها هنا، كما ترجمت مزامير داوود، وطبعت في روما عام 1614[10]. وشارك في هذا المشروع إلى جانب الباحثين الغربيين كتاب عرب

متميزون، من أمثال فارس (الذي عرف فيما بعد بأحمد فارس) الشدياق (1804-1887) وبطرس البستاني (1819-1883) وناصيف اليازجي (1800-1871).

إضافة إلى ذلك انتشرت بعض الترانيم الدينية البروتستانتية المترجمة بطريقة متواضعة، ولكنها أثرت بشكل كبير في كلمات بعض الشعراء المتأخرين وأفكارهم وذلك بعد تحويلها إلى أشكال علمانية وخاصة في شعر المهجر[11].

من الواضح أن هذه الترجمات المسيحية قصد بها جمهور محدد، غير أن التدريب الذي وفرته هذه الجهود، وبالتعاون مع بعض المستعربين، منحها قيمة عظيمة. علاوة على ذلك، أصبح التلاقح الثقافي بين المجتمعات الإسلامية والمسيحية أمراً واقعاً، خاصة عندما نمت جسور التلاقي بينهم عن طريق الجمعيات الخاصة (الماسونية) التي نشطت في عقد الستينات من القرن التاسع عشر[12]. ثم تزايد هذا التواصل بشكل كبير فيما بعد وذلك بفضل الطموح القومي المشترك.

جهود فردية

ربما ظهر أهم بروز لهذه الأنشطة عندما انصرف بعض الأفراد، بغير دعم منتظر من دولة أو إرساليات أجنبية، إلى ترجمة نصوص مختارة لقيمتها الأدبية أو الترفيهية وتبنيها وتكييفها لهذه الأغراض.

وباستثناء كتاب رفائيل زاخور راهب **Fables La Fontaines** المنشور في فرنسا، ورواية **روبنسون كروزو** المطبوعة في مالطة[13] دون ذكر لاسم المؤلف، فإن أولى المحاولات التي سجلت هي ترجمة الطهطاوي لنص فنلون المعروف بتليماك، ومن غير المستغرب أن هذه الترجمة ظهرت في زمن شهد تقلص النشاط الحكومي في مجال دعم الترجمة، وخاصة في عهد عباس، الذي تدنت فيه مرتبة الطهطاوي إلى مدير مدرسة ابتدائية في السودان.

وتبدو هذه المحاولة كأنها محاولة رائدة معزولة، غير أنه لم يمض وقت طويل حتى استجمعت الحركة قوتها. وقد ذكر محمد يوسف نجم[14] أن هناك أكثر من سبعين عملاً مما ترجم من الأدب الفرنسي في الفترة الواقعة بين عامي 1870 و1914، وكذلك ظهرت بعض الأعمال الإنجليزية والاسكتلندية (خاصة أعمال سير ولتر سكوت) وذلك بعد أن أصبح وجود الإنجليز ظاهرة ملموسة بصورة مباشرة في مصر.

إن النمو المفاجيء للصحافة غير الحكومية - الذي بدأ مع نشر **حديقة الأخبار** التي تأسست في بيروت عام 1858، وانتشرت فيما بعد على نطاق واسع وخاصة في مصر، قد منح حركة الترجمة دفعة قوية[15]، على أن القصة القصيرة على وجه الخصوص وجدت طريقها إلى المجلات والصحف، كما نشرت روايات كثيرة في حلقات مسلسلة ضمن مواد الصحف اليومية أو في أعداد خاصة في بعض الدوريات.

ومعلوم أن مصادر تاريخ الأدب تستفيد من الأعمال الرائدة، التي أصبحت معروفة عند القراء العرب في ذلك الحين، غير أن معظم الأعمال المترجمة لم تكن ذات مستوى عال حيث شملت الكثير من المواد المثيرة للحواس كقصص الجاسوسية، والقصص البوليسية، وروايات الأجرام، والمغامرات العنيفة. وليس من الصعب معرفة سبب هذا، فالقاريء العربي، وقبل أن يتشكل ذوقه ليتقبل هذا النوع الأدبي الجديد، وجد نفسه يميل ميلاً واضحاً نحو نقيض الأدب ذي الأسلوب المتميز الذي كان يجله في الماضي. ولذا كانت الرواية، التي أحدثت الكثير من الإثارة عند نشرها في عام 1880، واسترعت انتباه كثير من الناس منهم محمد عبده نفسه (1849-1905)، هي رواية بيير زاكون **الانتقام** التي ترجمها أديب إسحق (1856-1885)، وسليم النقاش المتوفى عام 1884[16] والتي تعد الآن في طي النسيان.

وكان للمسرح دور كبير في هذه الجهود الرائدة في مجال الترجمة حيث إن أول

مسرحية عربية هي **البخيل** للأديب مارون النقاش (1817-1855) قد أنتجت وفق أسلوب أوروبي، وعرضت على مسرح بيروت في أواخر عام 1847، وهي مسرحية مقتبسة من مسرحية موليير الشهيرة، ثم تبعها في وقت قصير ترجمات مباشرة. وخلال هذه الفترة التي نقوم بمراجعتها هنا، كان العرض المسرحي المباشر يقوده ممثلون يقومون أيضاً بإدارته، مما دفعهم إلى التركيز على التمثيل فقط، وإهمال طباعة الأعمال المترجمة، أو المأخوذة بتصرف عن أعمال أخرى، أو المقتبسة، أو حتى العناية بطباعة الأعمال الأصلية، التي كتبوها بأنفسهم، أو كلفوا آخرين بكتابتها في عصرهم، بل ظلت مقتصرة على من شاهد تلك العروض فقط.

كان أول من ساهم مساهمة فاعلة في الدراما المكتوبة رجلاً لا علاقة له بشركات المسرح والتمثيل؛ أنه محمد عثمان جلال (1829-1894) تلميذ الطهطاوي، فبجانب عمله المرهق مترجماً رسمياً في خدمة الحكومة، عمل قاضياً ثم وزيراً، ليهدي للعرب بعد ذلك رواية واحدة على الأقل، بالإضافة إلى اقتباس حكايات لافونتين شعراً، غير أن قلبه كان مولعاً بالمسرح، وليس من الواضح إذا كان يدان له بمجلد من المسرحيات المترجمة من اللغة الإيطالية، تحت عنوان **أعتاب التيترات** والمعلن عنه في **وادي النيل** المجلد الرابع، العدد 58، (11 نوفمبر 1870). وقد ركز الإعلان على الجانب الإبداعي في ذلك العمل، حيث يصفه بأنه ابتكار أدبي وعمل معرب، أو هو تقديم نوع جديد من التأليف إلى اللغة العربية[17]. والأمر المؤكد أن جلال منح عناية خاصة للمسرح الكلاسيكي الفرنسي، وترجم خمس مسرحيات لموليير، وثلاث مسرحيات لراسين. أما السمة التي تميز أعماله فهي أنه قد ذهب أبعد مما ذهب إليه الكثير من الكتاب فنظم بالعامية أعلى أشكال التراجيديات، هذا، على أنه لم يكن معنياً كثيراً باستقطاب الجمهور إلى شباك بيع التذاكر.

وإذا ما صرفنا النظر عن أمثال هذه المسرحيات الشعرية ومن ضمنها عدد من مسرحيات شكسبير[18] وتراتيل دينية سبق ذكرها، والترجمة الرائدة والفريدة

للإلياذة التي قام بها سليمان البستاني (1856-1925) عام 1904، فإن الشعر لم يثر اهتمام كثير من المترجمين كما أثارته الأنواع الأدبية الأخرى. هناك مقاربات أخرى مهمة لترجمة الشعر الغنائي الأوروبي، مثل ترجمة أحمد شوقي المفقودة لقصيدة لمارتين **البحيرة**، والتي أنجز شوقي ترجمتها عندما كان طالباً في فرنسا في الفترة ما بين عامي 1887 و1891، مع أن هذه الترجمة لم تترك أثراً عميقاً حتى على شعر شوقي نفسه. أما شعراء الرومانتيكية الإنجليزية فلم يحظوا باهتمام يذكر، حتى ظهرت مدرسة الديوان الشعرية في بداية القرن العشرين، وكان هذا الاهتمام محصوراً في الدوريات الأدبية. ونشر محمد السباعي عام 1912 كتاباً عن بيرون حوى عشر ترجمات من قصائده. واضطلع عباس محمود العقاد (1889-1924) بأشمل ترجمة للشعر الإنجليزي وأوفرها رغم أن قصائده لم تجمع في كتاب حتى عام 1929[19].

ولعل من المغري أن نعزو ظاهرة ندرة ترجمة الشعر الغربي إلي اللغة العربية إلى وجهة النظر القائلة بأن للمنتجات الغربية المادية قبولاً مباشراً، أكثر من قبول منتجاته المعنوية كالشعر، لكن التفسير الوحيد والبسيط لهذه الظاهرة يكمن في أن الأنواع الأدبية السردية والمسرحية تعد جديدة تماماً على الأدب العربي الرفيع، ولذلك كانت النماذج الوحيدة، التي يمكن أن يعتمد عليها في هذا السياق أجنبية، بينما تتوافر للشعراء ثروة طائلة في ثقافتهم الأم تتيح لهم استلهامها مباشرة.

إن نمو اهتمام الجمهور بالأفكار الغربية وازدياده يدل عليه مغامرة المترجمين في مبادرات ذاتية لتجاوز النصوص ذات القيمة الترفيهية إلى نصوص فلسفية وفكرية مثيرة. ولعل من أهم الرواد في هذا المجال فتحي زغلول (توفي عام 1419م) الذي ترجم عدة من أعمال جريمي بنتام نشر أولها عام 1888، كما ترجم بعض أعمال جوستاف لي بون في علم الاجتماع، وكتاب إي. ديزمولنين **A' quoi tient la superiorite' de Anglo-Saxons**. وتكمن أهمية اختيار الكتاب الأخير واضحة تماماً وخاصة في منطقة تحت السيطرة البريطانية. وليس ازدياد مبادرات ترجمة مثل هذه النصوص أقل وضوحاً من ذلك.

مواجهة المصاعب في مجال الترجمة

إن روح المبادرة والنشاط التي أبداها المترجمون العرب تدفع إلى الإعجاب بهم بلا ريب، سيما أنهم واجهوا بعض المشكلات العويصة غير تلك التي يواجهها كل من حاول منا خوض غمار هذا المجال، وربما كان سلاحه الوحيد تلك الفرضية السهلة، التي تقول إن كل ما يحتاجه المترجم هو التمكن التام من لغتين. وقد عبر عن هذه القضية شعراً أحمد فارس الشدياق الذي يعد من الرواد في مجال الترجمة[21]:

إذا كان رب البيت أدرى بما به فإني أدرى بالذي أنا كاتب
إذا كان رب البيت أدرى بما به ولم يصل نار الحرب إلا المحارب
أرى ألف معنى ما له من مجانس لدينا وألفاً ما له ما يناسب
وألفاً من الألفاظ دون مرادف وفصلاً مكان الوصل، والوصل واجب
وأسلوب إيجاز، إذ الحال تقتضي أساليب اطناب، لتوعي المطالب

ومن الواضح أن إحدى الصعوبات الأساسية هي الافتقار إلى ذخيرة لغوية تقنية في مجال العلوم الجديدة وفي مجال الأنواع الأدبية المستجدة. فمثلاً حين أراد محمد عبده مناقشة «الرواية» في عام 1881 لم يجد كلمة مقابلة في اللغة العربية غير كلمة مصاغة من الفرنسية هي «رومانيات»[22] فظلت كلمة «رواية» تدل على المسرحية والرواية معاً لعدة عقود بعد ذلك.

إن حيرة أحمد فارس الشدياق وحيطته في بحثه عن مفردة عربية مقابلة لكلمة «socialist» يعد مثالاً واضحاً، يعبر عن تلك الضغوط، التي كان يتحتم على المثقف العربي أن يعمل تحت وطأتها، حيث أبدى براعة، وبذل جهوداً حثيثة، دعم بعضها بعضاً لإنجاح مسعاه. حدث هذا عندما كان الشدياق رئيساً لتحرير جريدة **الجوائب** إذ كان يتحتم عليه شأن كل رؤساء التحرير في زمانه، أن يكتب عن أنشطة مجموعات يسارية في أوروبا كاليساريين الفرنسيين وغيرهم. فعمد

الشدياق إلى الكثير من أنواع الإطناب والمفردات مثل «السوشاليست»، «والقائلين بالاشتراك في الأملاك» قبل أن يهتدي إلى صياغة كلمة «اشتراكي»، التي قادته إليها ترجمته المبكرة لكتاب **The Acts of the Apostles** أو **أعمال الحواريين**(23).

وزاد من صعوبات الترجمة تلك تبجيل العرب للغتهم، إذ هي لغة الوحي، وحافظة إنجازات التراث العربي. وهذه القضية وإن تجاوزها الزمان، فإن من السهل أيضاً تناسي حقيقة وجود كيان من المحافظين الذين يؤمنون إيماناً مبدئياً بأن اللغة العربية كاملة ومثالية، وهم أيضاً الذين أدخلوا المحدثين بين عامي 1910-1925 في مناظرات عنيفة(24)، ذهبوا فيها إلى أن الجهل بكنوز اللغة العربية كان سبباً مباشراً في ضرورة استعارة كلمات أجنبية أو حتى صياغة مفردات جديدة تضاف إليها.

فضلاً عن ذلك، فقد ألمح الشدياق في القصيدة التي نظمها واقتبست بعض أبياتها آنفاً إلى صعوبة ما ينبغي على المترجم أن يختصر وما ينبغي عليه أن يسهب فيه، وهذه الرؤية، التي ألمح إليها الشدياق، تكشف أن المترجمين العرب لم ينظروا إلى عملهم بأنه نقل حرفي، بل تصرف في الترجمة لتلائم حاجة جمهور القراء الجدد. لم يخف الشدياق، حين عمل على ترجمة الإنجيل، استيائه ونفاذ صبره من محاولات مساعديه الإنجليز للتوسع في مطاردة أصول الكلمات واشتقاقها بحثاً وتحرياً للمعنى الدقيق، وشكوكهم في المحسنات البديعية، التي تذكر القارىء بالأسلوب القرآني.

أقل ما يقال في هذا السياق، أن اختيار المادة المترجمة وأسلوب ترجمتها يعكسان المقاييس السائدة آنذاك، وهكذا فإن الترجمات، التي أنجزت في القرن التاسع عشر، وإن حافظت على حبكتها القصصية، فإن العناوين المتكلفة، ذات الإيقاع المتجانس، تشهد على استمرارية أساليب القرون الماضية المفضلة. أحد الأمثلة، التي تدل على هذا التوجه هو رواية **بول وفيرجيني**، التي حدث في ذروة

أحداثها أن البطلة كانت على سفينة توشك على الغرق قبالة الشاطيء، غير أن البطلة ترفض أن ينقذها أحد البحارة، مفضلة الموت على خلع ملابسها الفضفاضة. ترجمت هذه الرواية ثلاث مرات، كانت احداها ترجمة محمد عثمان جلال[25] حيث أصبح عنوانها «الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة». ومما يميز هذه الترجمة أن الأبطال منحوا أسماء أقرب صوتياً إلى الأسماء الأصلية وتحمل الطابع العربي، بل إن النص في مجمله يعد سجعاً نثرياً مرصعاً بأشعار وتأملات فلسفية.

عمل محمد جلال الشيء نفسه في المسرحيات المترجمة. فحين نقارن بالتفصيل مسرحيته **الشيخ متلوف** مع المشهد الأول من مسرحية موليير «تارتوف»[26] نجد أنه حول الشخصيات الأصلية إلى شخصيات إسلامية، فخفف حدة نقد رجل الدين ولطف عبارات تمرد الأطفال ضد الآباء، هذا إذا ما تغاضينا عن بعض التغييرات الاعتباطية الأخرى، وهي تغييرات جاءت على حساب التشخيص والمؤثرات الدرامية.

وفي الطرف الآخر من عملية الترجمة، نرى ترجمات بتصرف كبير مما حدا بناقد متأخر[27] إلى القول إن معظم كتاب الربع الأول من القرن العشرين «مبدعون عندما يترجمون ومترجمون عندما يبدعون». وجسدت هذه الصورة تجسيداً واضحاً في أعمال مصطفى المنفلوطي (1876-1924) الذي «ترجم» كثيراً من الروايات الفرنسية مع عدم إلمامه باللغة الفرنسية. وقد أخبرني بعضهم أنه في أوج الموجة الرومانسية في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين اعتاد الكتاب من الشباب الطامح على تقديم نماذج إلى الدوريات من كتاباتهم، التي وصفوها بـ «الترجمة الحرة»، اعتقاداً منهم أن المكانة، التي تحظى بها الأشياء الغربية كفيلة بأن تمنحهم فرصاً أكبر للنشر من لو قدموها على أنها أعمال أصلية من إنتاجهم هم.

إن المصطلحين اللذين استخدما في هذه العملية هما «التعريب»

و«التمصير»، مع أنهما لم يستعملا بشكل دقيق، فمثلاً كان استعمال محمد عثمان جلال لمصطلح التعريب ليعني الترجمة إلى العامية وهذا مفهوم خاص به. ولكن كلا المصطلحين يوحيان بأكثر من كونهما أداتين للترجمة إلى اللغة العربية الفصحى أو العامية المصرية. ففي المسرح، على وجه الخصوص، لم تكن القضية مجرد الترجمة بل نقل الحبكة بأكملها للتناسب مع البيئة العربية أو المصرية، مما اقتضى تحوير سلوك الشخصيات، ليتوافق مع التقاليد المحلية المقبولة. وعن الممارسات، التي تشكلت في زمن الحرب العالمية الثانية، نجد شهادة ذاتية من رائد الدراما العربية الحديثة، توفيق الحكيم (1898-1987) حيث يقول[28]:

... وكانت المسرحية الأجنبية الممصرة تسمى «اقتباساً» كما كانت الرواية الأجنبية المترجمة بتصرف - كما عند المنفلوطي - تسمى «تعريباً». «التعريب» في الأدب و«التمصير» في المسرح ولم تكن كلمة الاقتباس دقيقة المعنى اللغوي... لكنها كانت تعني في العرف الجاري أن المسرحية ليست تأليفاً خالصاً... ولا ترجمة خالصة... بل هي نقل الموضوع من جو إلى جو، ومن شخصيات أجنبية إلى شخصيات مصرية أو شرقية...

فالاقتباس المسرحي عندنا إذن في بعض الأحوال أعقد منه عندهم، إنه أحياناً يكاد يكون نصف تأليف خصوصاً في تلك الأيام الخوالي التي كنا نكتب فيها قبل سفور المرأة.... كان علينا في مجتمعنا الحجابي وقتئذ أن نغير في العلاقات الاجتماعية الموجودة بين الرجال والنساء في مجتمع سفوري... كنا إذا أردنا اقتباس مسرحية أجنبية يلتقي فيها رجل بامرأة وقعنا في حيص بيص... كيف نضع فوق خشبة المسرح المصري وقتئذ رجلاً وامرأة وجهاً لوجه لا تربطهما صلة رحم... كان من المستحيل أن نجعل زوجة فلان «تنكشف» على زوج علانة... كنا نتحايل على ذلك بشتى الطرق... فنجعل هذه المرأة ابنة عم ذلك الرجل أو أنه هو ابن خالتها، وهكذا... كان الرجال والنساء في جميع مسرحيات ذلك العصر تجمعهم صلة القرابة... ويستطيع أن يراجع ذلك من شاء أن يراجع... كان تغير هذه

العلاقات الاجتماعية حسب مقتضيات بيئتنا يقتضي تغييراً في الحوار والشخصيات وبعض مواقف المسرحية، مما يخرجها كثيراً عن الأصل، على نحو يجعل معنى «الاقتباس» عندنا مغايراً تماماً لمعناه في المسرح الأوروبي أو الأمريكي المعاصر... كان هذا العمل إذن بمثابة مدرسة لتمرين كتاب مسرحنا، وإتاحة الفرصة لمن يريد منهم أن يفرد جناحيه في المستقبل ليطير بمفرده...

ما كان أحد منا يسمح لنفسه أن يكتب كلمة «تأليف» إلا إذا كان هذا قد حدث فعلاً، أو كان ابتكاره أو جهده قد وصل إلى درجة التأليف... أما إذا كانت الرواية مترجمة فإن اسم المؤلف الأجنبي كان يذكر في جميع الإعلانات، مهما كانت قيمة المترجم أو المعرب... فإذا لم يتيسر ذلك - لما حدث للمسرحية من تغييرات كادت تنقلها إلى شيء جديد - فكان يكتفي بذكر كلمة «اقتباس» بقلم فلان... وحدث أن أراد عباس علام التحلل من كلمة «اقتباس» هذه التي جرى عليها العرف، فابتدع - ولعله أول من ابتدع - تلك الكلمة الغامضة التي تحمل شتى المعاني حين تذكر بمفردها وهي كلمة: «بقلم»... إلى أن شاعت هذه الطريقة بين الكتاب جميعاً وأصبحت شيئاً طبيعياً.

تشتمل المعادلة هنا على عنصر ضئيل، قلما يلتفت إليه، وهو أن الفكرة المتوارثة عند العرب عن السرقات الأدبية أو الانتحال لا تشبه تلك المتعارف عليها في الغرب، أو أنها في السياق العربي أكثر تفصيلاً، فمجرد التشابه في التعبير لا يعد انتحالاً، إلا حين تتطابق الكلمات فإنها حينئذ تعد سرقة تدان. أثارت تجاوزات المنفلوطي في ترجمته لبعض الأعمال الفرنسية بعض الجدل، لكنه جدل انحصر في مدى مساهمتها أو فشلها في إفادة القاريء العربي، دون التعرض لمدى قربها أو التزامها بروح النص الأصلي. وسواء عاجلاً أم آجلاً كان لابد أن تتطور مع الزمن رؤية حول قضية الانتحال شبيهة بتلك السائدة في الغرب.

ومع ذلك استحوذ الكثير من المترجمين العرب على إعجابنا بتجردهم وتفانيهم وطاقاتهم الخلاقة. ولذا سيجد من يفترض وجود دوافع مادية وراء كل مبادرة، صعوبة في تفسير إصرار محمد عثمان جلال على استعمال العامية، رغم

إدراكه أنه لن يجد راعياً لكتبه الأولى، مما دفعه إلى نشرها على حسابه الخاص، حتى مسرحيته المقتبسة عن تارتوف لم تعرض خلال حياته[29]. ولا شك أننا ندين بالكثير لتصميم بعض رجال العلم من أصحاب الأمزجة الخاصة. فهناك قاموس فرنسي - عربي يستحق الإشادة والانتشار ألفه محمد النجاري بيه[30]، وهو قاض مغرم إلى جانب غرامه بالمصطلحات القانونية، بـ «لا فونتين» حتى إنه دعم بعض الكلمات بأمثلة مستمدة من حكايات لا فونتين التي ترجمها إلى العربية شعراً مذيلة باسم محمد عثمان جلال. أما **صرخة من القلب** لميخائيل نعيمة (1889-1988) فطالما ترددت[31]: «نحن نمر بمرحلة من تطورنا الأدبي والاجتماعي ايقظت فيها الكثير من الحاجات الروحية - حاجات لم نكن نشعر بها قبل اتصالنا بالغرب. فطالما ليس لدينا الأقلام أو العقول المحققة لهذه الحاجات، دعونا نترجم! بل دعونا نكرم المترجمين، فهم الوسطاء بيننا وبين الأسرة الإنسانية الكبيرة».

وفي سبيل إيصال دعوته بقوة، كان نعيمه مزدرياً، بشكل غير لائق أو غير ضروري بالطاقات الخلاقة لمعاصريه، لكنه كان حريصاً على ترجمة الآمال العريضة الثقافية التي برهن على جدواها كل من شغل بالأمر الذي يناصره.

حفز قوى الإبداع

هناك أمر وثيق الصلة بالموضوع ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار، فكلنا نعلم أن وجود ارفف مكتظة بالكتب لا يضمن أن رب الدار قارئ متمكن. فكم من نتاج المترجمين العريض حقق رواجاً ثابتاً، وانطباعاً قوياً على عقول الناشئة مساهماً في تكوينهم الفكري؟[32].

مرة أخرى لا بد من تقدير توفيق الحكيم، وهو ابن قاض ومولود في المدينة، وذلك لتناوله بصراحة تأثير بعض الأعمال الأجنبية المترجمة عليه في فترة تمتد بين عامي 1910 و1918، وهو مازال طالباً في المدرسة[33]. فبعد تذكره لسرد أمه بعضاً من الحكايات الفلكلورية، كتب يقول:

وبدأت تظهر في السوق روايات أوروبية مترجمة بأقلام الشوام الذين حذقوا اللغات ونشأوا في مدارس الرهبان، فتعلقت بها والدتي أيضاً، وقصتها علينا كما فعلت بسوابقها...

... وكان الزهو بنجاحي في الشهادة الابتدائية من أول مرة أثره في الاستهتار والتراخي والاستهانة والإهمال... هذا إلى خلو الجو لي بغياب أهلي من حين إلى حين، ووجود الكوزمغراف الأمريكاني، والحلقات وسلاسل المغامرات التي كانت تطيش بلبي... فبعد سلسلة «زنجومار» جاءت حلقات «فانتوماس»... هذا إلى روايات «روكامبول» التي كانت تعرض للإيجار في المكتبات...كان يكفي أن أدفع خمسة قروش شهرية لأصبح مشتركاً، فأستأجر وأقرأ الأجزاء العشرين لرواية طويلة مثل «روكامبول» أو مجموعات «اسكندر دوماس الكبير»...

أذكر أني اشتريت من مصروفي كتاباً ترجم حديثاً إلى العربية للفيلسوف «سبنسر» في الأخلاق... وكنت أشعر بالزهو أني أقرأ في الفلسفة وإن كنت لا أصدق الآن أني فهمت شيئاً يذكر من هذا الكتاب وأمثاله من الكتب الجادة الجافة... لم يكن علمنا باللغة الإنجليزية يرقى إلى مستوى الإطلاع في الكتب الفلسفية الإنجليزية... وحتى لو علمنا لما وجدنا أثمانها في جيوبنا... أما الفلاسفة العرب من أمثال الغزالي وابن رشد وابن سينا... فلم نجد من يرشدنا إليهم...

لم يكن قد ظهر في الترجمات الأدبية وقتئذ غير الجزء الأول من البؤساء لفكتور هيجو... ترجمه حافظ إبراهيم بأسلوب عربي جزيل... كنا نترنم به ترنماً... ثم ظهرت ترجمة رديئة لرواية تولستوي «حنا كرنينا» لم تكن تصلح للإيحاء إلينا بأنها من

الأدب الخالد... كان فتحي زغلول حقاً قد ترجم لمونتسكيو، لعله كتاب «روح القوانين»... وكانت لدى والدي نسخ كثيرة منه كذلك لتوزيعها... ولكن الكتاب لم يجذبني إليه وقتئذ...

على أن الذي كنت أشتاق إلى مطالعته كل الاشتياق في تلك السن هو تلك المسرحيات التي كنا نشاهدها في دار الأوبرا وغيرها من المسارح... لكني بعد البحث الطويل لم أجد غير القليل منها مطبوعاً طبعاً رديئاً مثل مسرحية **بوريدان أو البرج الهائل** و**شهداء الغرام** بقصائدها و**عطيل** ثم **لويس الحادي عشر** التي فرحت بها فرحاً كبيراً وحفظت منها دور «لويس» بأكمله... غير أني لم أجد **هاملت** وكنت تواقاً إلى قراءتها كما مثلت في العربية... بل إني لم أجد مسرحية واحدة من مسرحيات موليير التي ترجمها زجلاً «عثمان جلال»...

رأي توفيق الحكيم حول الكتب يمكن مقارنته برأي كاتب آخر، ينتمي إلى نفس الفترة، وهو طه حسين (1889-1973)، الذي تذكر الكتب التي كانت متوفرة للبيع على أرفف المكتبات الريفية، وهي في مجملها كتب الأوراد، والسحر، وبعض القصص الشعبية، والتراجم، ولكنه لم يكن بينها كتاب مترجم واحد[34].

والبون شاسع بين الحالتين، مع أن قائمة توفيق الحكيم ذاتها لم تكن مثيرة للإعجاب بشكل استثنائي، ولم يضمن هذا التباين بين البيئتين للحكيم تفوقاً ثقافياً على معاصره المولود في بيئة أقل تواضعاً. بل إن التمايز الحاسم بينهما يظهر أكثر جلاء في مزاجيهما واختياراتهما الواعية، وتمكنهما من اللغات التي هيأت لهما اطلاع مباشر على الآداب الأجنبية. فهذا طه حسين في تعليقه على واحدة من ترجماته من الشعر التمثيلي اليوناني

يقول[35]: «إن هدف أولئك الذين ينقلون الشعر من لغة إلى أخرى ليس إيصال صورة حقيقية له إلى قرائهم. بل ينبغي أن يكون هدفهم أعطاء قرائهم لمحة بسيطة عنه، ويدلون من يملك الوقت والمصادر لمعرفته والارتواء منه عند النبع».

في الزمن الذي تتلاقى فيه عناصر من ثقافتين فتتنافس أو تتصادم أو تتمازج تصبح الترجمة دليلاً واضحاً على توجهات وأولويات جديدة، إضافة إلى كونها تعد قناة مهمة لإيصال المعلومات المستجدة والأحاسيس الجديدة ونشرها. غير أنها حلقة واحدة في سلسلة معقدة من قوى متداخلة تنتج عن التغيير كما أنها منتجة له.

الهوامش

1) ولمعرفة قلة اهتمام العرب بأوروبا يمكن الإطلاع على كتاب برنارد لويس، **الشرق الأوسط والغرب**، بلومينغتون، 1964، وأيضاً كتابه، **الإسلام في التاريخ**، لندن، 1973 وخاصة من صفحة 92 إلى صفحة 114.

2) ج. بروجمان، مقدمة في **تاريخ الأدب الحديث** في مصر، ليدن، 1984؛ ص: 10-11.

3) ولعرض متكامل لهذه العملية أرجع إلى مقالي "The assumptions and aspirations of Egyptian modernists" in Islam: past influence and present challenge, ed. Alford T. Welch and P. Cachia, Edinburgh, 1979, pp. 210-35. المطبوع في أدنبرة عام 1979 ن ص: 210-35.

4) كتاب **أوروبا وكتاب الشرق**، الهلال، 8، (15 يناير 1909) ص. 230.

5) «حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر»، القاهرة (1945). أنظر أيضاً جمال الشايل، **تاريخ الترجمة في مصر في عهد الحملة الفرنسية**، القاهرة 19؟، **وتاريخ الترجمة وحركة الثقافة في عصر محمد علي**، القاهرة، 1951.

6) ج. هيورث-دون، "Printing and Translation under Muhammad Ali" Journal of the Royal Asiatic Society، يناير 1940 ص. 336.

7) متي موسى، "Early 19th Century Printing and Translation" Islamic .Quarterly, XIV, 4 (Oct.-Dec. 1970, PP.336).

8) انظر في هيورث-دون، «Printing» وخاصة الصفحات 341-2، 333-3.

9) روبرت جونز، "Arabic Publications of the Medici Oriental Press, 1584-1614," ورقة قدمت في BRISMES/MESA International Conference, July 1986.

9) مارون عبود، **صقر لبنان**، بيروت 1950، ص 49-50.

10) شموئيل موريه، Modern Arabic Poetry 1800-1970 ليدن، 1976 ص: 24.-32

11) موريه، Modern Arabic Poetry، ص: 98-101.

12) موسى، Early 19th century printing, ص: 210-11.

13) **القصة في الأدب العربي الحديث**، ص: 13-21.

14) هنري بيريز، "Le roman, Le conte, et le nouvelle dans la literature Arabe Moderne," Annales de Le Institut Etudes Orientales, Tome III, Annee 1937, ص: 266-337، يرصد هذا المصنف الدوريات والصحف التي تشمل على ترجمات سردية.

15) بيريز، Le roman, ص: 267.

16) نص الإعلان بالعربي، «بدعة أدبية وقطعة تعريبية أو إدخال أسلوب جديد من التأليف في اللغة العربية»، كما نشر في كتاب يوسف رامتش، **أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي القاهرة**، 1980 ص: 153.

17) انظر إلى كتاب م. م. بدوي Modern Arabic Literature and the west وخاصة فصل The Arabs and Shakespeare الصادر بلندن عام 1985.

18) انظر إلى عبد الحي، "A Bibliography of Arabic Translations of English and American Poetry (1830-1970)," Journal of Arabic Literature, VII (1976), ص: 120-150.

19) جاك تاجر، **حركة الترجمة** ص: 127-8.

20) اقتبس في كتاب عماد الصلح، **أحمد فارس الشدياق: آثاره وعصره**، بيروت، 1980، ص: 144.

21) بيريز، Le roman ص: 267.

22) ولمعرفة المزيد عن جهود الشدياق كمترجم أرجع إلى عماد الصلح، **أحمد فارس الشدياق** وخاصة ص: 144-165.

23) للإطلاع على صدى لهذه المناظرات يمكن الرجوع إلى طه حسين في **حديث العربية** الجزء الثاني، القاهرة، 1937 ص: 327-9.

24) أنظر إلى H. A. R. Gibb, "Studies in contemporary Arabic Literature," .Bulletin of the School of Oriental Studies Pt 3, pp.1-2

25) وردت في مقال شيمون بالاس **إطلالة على منهج محمد عثمان جلال في الترجمة**، الكرمل، عدد 6، (1985).

26) حبيب زحلاوي، **كتابان وكاتبان**، الرسالة، 17، 28 21 (8 مارس 1948) ص: 379-81.

27) «سجن العمر»، القاهرة، 1988، ص: 194-6.

28) بلاس، **محمد عثمان جلال**، ص: 8، 13.

29) Dictionnaire francais-arabe, 2 vols,

الإسكندرية، 1903، 1905.

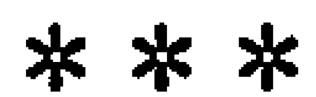
30) طاهر خميري و جورج كامبفمير، "Leaders in contemporary Arabic literature," Pt 1, Leipzig, 1930, p. 31 مترجمة عن «الغربال»، أنظر أيضاً إلى م. م. بدوي A Critical introduction to modern Arabic poetry, 1975. ص: 182.

31) للإطلاع على تقويم معاصر لأهم الترجمات الصادرة يمكن الرجوع إلى لويس عوض في عدد «الأهرام» الصادر يوم 28 نوفمبر 1972، ص: 7.

32) «سجن العمر» ص: 114-15، 132-7.

33) «الأيام» 1، ص: 50.

34) **صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان**، القاهرة 1920، ص: 50.



الفصل الثاني

الشعراء الإحيائيون العرب

1. مقدمة

لم يكن انبثاق الشعر الإحيائي(*) في الأدب العربي الحديث - في القرن التاسع عشر الميلادي- نتيجة غزو مفاجئ لأسلوب أدبي جديد ضد النظام الراسخ للأدب. ولم يكن، كذلك، إنتاجَ تجمع أدبي حول شاعر مجدد (أو شعراء مجددين) محكومين بحماسة ثورية. بل العكس تماما. كان تطوره يسير بهدوء، ولم يستلزم ثورات واضحة. الاتجاه الرئيس لهذه المدرسة (إن كانت مدرسة) كان العودة إلى نموذج قديم يحظى بالاحترام، وأن يعيش [الشاعر](**) ثانية التجربة المجيدة للشعراء القدماء. والنموذج هو، طبعاً، الشعر العربي القديم(***) في أوج قوته، كما يمثله الشعراء المفعمون بالحيوية في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، وبشكل أكثر تأكيداً، شعراء ذروة الإبداع العباسي المصقولون: المتنبي، والبحتري، وأبو تمام، وأبو العلاء المعري، والشريف الرضي.

الواقع أن الإحيائية الحديثة لا تشكل مرحلة أدبية يمكن فصلها بشكل قاطع عما سلفها من مراحل. فالشعراء العرب، في المناطق العربية، لم ينقطعوا عن استعمال الأشكال التقليدية. حتى في أحلك العصورترديا، مثلا بين القرنين الرابع

عشر والتاسع عشر الميلاديين، كان إنتاج الشعر المكتوب بالفصحى والموزون بالبحور التقليدية مستمراً. لكن ذلك الشعر، باعتراف الجميع، كان، بصفة عامة، فاترا، وخلوا من أية قيمة أدبية موحية، وذا لغة مبهمة، نظمه نُظّام مقلدون لم يوظفوه وسيلة للتعبير عن تجربة إنسانية حية، إلا نزرا قليلا منهم. إن حجم الدواوين الشعرية في عصور الانحطاط كان متخما بالتلاعب اللفظي والحيل البلاغية. فبدلاً من مواجهة قضايا الحياة والمجتمع الأساسية، كانت تلك الأعمال الشعرية تتشاغل بالتوافه من الأمور؛ وبدلاً من إظهار الصوت الشعري المتفرد، كان شاعر عصور الانحطاط يُكافأ على قدرته على إظهار أنواع من التقليد، والخدع اللفظية، وكتابة التاريخ الجُمَلي. والجمهور الذي تعنى به تلك القصائد كان، عادة، مجموعة مختارة من العلماء ورجال الأدب الذين كانوا يرون الشاعر مسليا ورفيقَ مرحٍ. كان الشاعر، في أغلب الأحيان، القارئَ لشعره، نظراً لأن الطباعة لم تظهر في البلاد العربية قبل القرن التاسع عشر الميلادي، ولم يكن الجمهور القارئ، بالمعنى الدقيق للكلمة، موجودا بسبب ندرة التعليم بين العامة.

مع تجدد الحياة الثقافية في لبنان ومصر وأقطار عربية أخرى طيلة القرن الماضي، بدأ بزوغ الوعي لدى المبدعين والقراء على السواء، بوجود خطأ جوهري في الشعر والحياة الأدبية بصفة عامة. فقد وضع التعرض للأدب الأوروبي، مباشرة أو عن طريق الترجمة، المبدعين العرب أمام تحدٍّ كبير. أوجد انتشار التعليم، ووصول الطباعة، وانبثاق الصحافة الجماهيرية مجموعة من الحقائق الثقافية الجديدة، كما أوجد، فوق ذلك، جمهوراً قارئاً ذا أعداد متنامية وخلفية اجتماعية جديدة. نتيجة لذلك، كان ضروريا إعادة تقويم بعض الافتراضات المسلم بها في عالم الأدب، كما أن بعض الممارسات كان ضروريا تغييرها لتتواكب مع الحقائق الجديدة.

كانت استجابة النثر سريعة. إذ كان يخضع خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي لتغيرات جوهرية من خلال تبني أنواع أدبية وصحفية جديدة،

وكذلك من خلال ابتكار كلمات وعبارات مناسبة لاحتياجات الحياة الحديثة. النثر القديم، بسجعه وطباقه، كان يفسح الطريق لأسلوب مرن وسهل على القارئ العادي. وقريباً من نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، كان الأسلوب النثري لعدد من الكتاب العرب الحديثين يحمل النزر القليل من مشاكلته لنثر عصور الانحطاط (الذي كان، كالشعر، مبهماً ومثقلاً بالألعاب اللفظية). أما الشعر فلم يكن، مع ذلك، قادراً على التخلي عن وسائله القديمة. أربعة عشر قرناً من التقاليد المستمرة كانت في خطر. كانت الصعوبة مضاعفة على الشعراء العرب لتبني نماذج ومفاهيم أدبية 'مستوردة' مادام ذلك يستلزم انتهاك النموذج الأصيل للقيم الثقافية. الشعر في لغته التقليدية وأشكاله التراثية كان محافَظا عليه كالمقدس في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، مستَحْضراً أرقى أزمنته. علاوة على ذلك، كانت الأذن العربية شديدة الاعتياد على أوزان ذلك الشعر، مولعة به إلى درجة أن أية تجربة تؤثر على البناء الإيقاعي الموروث كانت ستؤدي إلى تنفير جمهور قراء الشعر (أو مستمعيه).

لذلك، وبدلاً من تبني مجموعة جديدة من المبادئ المؤثرة، آثر الشعر العربي في القرن التاسع عشر «العودة إلى الينابيع»، وشرع في سد الفراغ الذي أحدثته قرون طويلة من الجمود. كان هدف الشعراء الإحيائيين إنتاج شعر يُذكِّر في فحولته ووضوح أسلوبه بالمتنبي وأقرانه، والتخلي عن أكبر قدر ممكن من الأساليب المبتذلة التي طبعت شعر عصر الانحطاط. في بداية عصر النهضة، لم تراود فكرة «تقويضٍ متطرفٍ» لقواعد الشعر القديم أي شاعر كبير أو ناقد. إن أفكارا كالانحراف عن المعايير الأسلوبية للشعر العربي القديم أو إصلاح النظام العروضي نادرا ما عولجت بجدية، ولم تحظ [هذه الأفكار] بالانتشار إلا في النصف الثاني من القرن العشرين. ومن المسلم به، أن الشعراء، أحياناً، كانوا يعبرون عن الرغبة في الخروج على الممارسات الشعرية المعترف بها. من هذه التعبيرات الجملة الشهيرة لأحمد شوقي في مقدمته للجزء الأول من ديوانه **الشوقيات** (1898) فيما يتعلق بمحاولاته لاستحداث خصائص جديدة في شعره. لقد أكد شوقي أنه اضطر لتوظيف

طبيعة هذه التجديدات؟ بناء على الشعر الذي نشره في تلك المرحلة المبكرة من سيرته الشعرية، من الممكن افتراض أنه على الرغم من معرفته بالأدب الفرنسي، لم ينْوِ مطلقاً إحداث تغيير بعيد الأثر في بناء القصيدة أو لغتها. النص الشعري الذي قدمه في مقدمته لتوضيح وجهة نظره ذو مؤشر قوي على نزعة إحيائية أكثر منها تحديثية. فبدلاً من افتتاح مدائحه بمقطع النسيب باكيا على مضارب الحبيبة المهجورة، كما في الشعر الجاهلي، أنتج مقدمة غزلية تذكر بشعر الحب العباسي أو الأندلسي.

كان تأثير المفاهيم الشعرية الغربية في الشعر العربي في القرن التاسع عشر الميلادي غير ذي بال. فالترجمة من الشعر الأوربي إلى العربي كانت نادرة، وفي فترات متباعدة. هذه الحقيقة تستحق الذكر بالنظر إلى غزارة النثر الغربي المترجم (قصة، مسرحية، تاريخ، و هلم جرا) في مصر ولبنان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من أن بعض أولئك المترجمين كانوا أنفسهم شعراء (مثل نجيب حداد 1867-1899)، (لبناني أقام في مصر)، إلا أنهم في مناسبات نادرة ترجموا شعرا إلى العربية[1]. ومن المسلم به أن المسرحيات الغربية الشعرية كانت تترجم إلى العربية، لكن هذا النشاط كان منفصلا تماما، على الأقل في عقول المبدعين والقراء العرب، عن عالم «القصيدة»، على الرغم من أنه استحث ظهور مسرح شعري محلي (كان شوقي أشهر ممارسيه في العقود الأولى من القرن العشرين).

إن من الجدير ملاحظته أن أولئك الشعراء والمثقفين الذين كانوا على أتم الاطلاع على الأدب الغربي لم يتجرؤوا، في المراحل المبكرة من عصر النهضة، على استحثاث الشعر العربي ليتعرض للتأثر بالمفاهيم الغربية. نجيب حداد يأتي إلى الذهن مرة أخرى في هذا السياق، حيث تثبت كتاباته بصفة عامة اطلاعه المذهل على الشعر الغربي، قديمه وحديثه. هذا الاطلاع قدمه بشكل جيد في مقالته المشهورة «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» التي تشكل تحليلا منهجيا

منظما ومضيئا للقيم المتميزة لكلا الشعرين، ومتعرضاً لقضايا الموضوعات، والعروض، واللغة، والخيال. ومع ذلك، فإنه في خاتمة مقالته يصل إلى القول التالي:

«ولكن الذي يؤخذ من جملة ما أوردناه أنهم قوم امتازوا عنا بشيء وامتزنا عنهم بأشياء. وأننا قد جمعنا من شعرهم أحسنه، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك، وهي ولاشك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب البيان؛ حتى لقد سماها الإفرنج أنفسهم «أتم لغة في العالم». وكفى بذلك بيانا لفضلها على سائر اللغات، ودليلا على فضل شعرها على سائر الشعر»[2].

لكن التمسك بالتراث كان أقل تماسكا فيما يتعلق بموضوعات التعبير الشعري. صحيح أيضا أن الشعراء والنقاد لم يدعوا صراحة إلى تغيير في موضوعات الشعر، على الرغم من أن بعضهم، بمن فيهم البارودي، أحد أوائل الشعراء الإحيائيين وأعظمهم، أحيانا يلمحون إلى الحاجة إلى التغيير. لقد عبر البارودي في مقدمته لديوانه وكذلك في بعض قصائده، عن موقف جديد فيما يتعلق بوظيفة الشعر وموضوعاته التي يستقي منها[3]. ومع ذلك استمر البارودي وشعراء آخرون في نظم الشعر وفق الأغراض الشعرية التراثية. إن تعرض الشعراء لرياح التغيير في العالم العربي الحديث، إضافة إلى الطبيعة المتغيرة لجمهورهم (قراء الصحف الواسعة الانتشار والدواوين المطبوعة في مقابل مستمعي الشعر في تجمعات خاصة أو عامة)، أحدَثَ وعيا عظيما لديهم بأنّ من واجبهم التعبير عن الموضوعات الحديثة بدون التخلي عن الطرق التراثية للتعبير. في عام 1900 عبر الشاعر اللبناني المصري خليل مطران (الذي لم يكن من الشعراء الإحيائيين بالمعنى الصارم للكلمة) عن هذا الوعي بقوله:

«إن خطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا

وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغا في قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية»[4].

هذا التصريح من أشد التعبيرات وضوحا لما يمكن أن يوصف بالمذهب الضمني للشعر الإحيائي الحديث: أن يكون تراثيا في الشكل ومعاصراً في المضمون؛ أن يعبر عن مظاهر وهموم عصرنا مع التمسك بالقواعد الأسلوبية لعصر آخر. والحقيقة أن الشعراء الإحيائيين قطعوا شوطاً طويلاً في تخليص أنفسهم من الاهتمامات التافهة، والتمسك بالقضايا الحالية. لكن التمييز بين «الشكل» و«المضمون» الملازم للصيغة المشار إليها ولصيغ أخرى مشابهة كان غير عملي في طريق التنفيذ، لأن القيود العروضية والأسلوبية القديمة كثيرا ما كانت ضارة على رغبة الشاعر في أن يكون «معاصراً». ومن ناحية ثانية، فإنّ النموذج القديم نفسه لم يبق دون تغيير، كما سوف نرى، طيلة مائة السنة الماضية. بعض القواعد الشعرية الأساسية القديمة تعرضت لتغيرات متدرجة، ولكنها هامة، على أيدي شعراء الإحيائية.

تمتد الفترة الرئيسة للإحيائية من الثلث الأخير للقرن التاسع عشر وحتى نهاية الثلث الأول من القرن العشرين الميلاديين. يتميز عام 1932 بوفاة اثنين من كبار شعراء الإحيائية في مصر، شوقي وحافظ إبراهيم، وفي ذلك البلد على الأقل فإنّ وفاتهما تعني نهاية عهد. وكما سوف نرى الآن، النموذج الإحيائي الجديد ظل حيا بعد ذلك التاريخ، ولايزال عدد من الشعراء المهمين الذين يكتبون بهذا الأسلوب ناشطين في عدد من الأقطار العربية إلى هذا اليوم. ومع ذلك، فإنّ أسلوباً شعرياً جديداً، يشار إليه عادة بما بعد الكلاسيكية أو «الرومانسية»، وتعود بداياته إلى العقدين الأولين من القرن العشرين، احتلّ موقعا مركزيا في عالم الشعر في الثلاثينات والأربعينات من القرن نفسه، وصيَّر أسلوبَ الإحيائية مهجوراً. بعد ظهور الأسلوب الرومانسي، وحتى قبل ذلك، نجد عددا من الشعراء يتذبذبون بين نماذج الشعر القديم والرومانسي.

والسؤال الذي يظهر الآن هو: ما الشعر الذي يمكن أن يصنف بأنه «إحيائي»؟ إن الخاصية الأساسية المميزة لذلك الشعر المتمثلة في شعر ممارسيه الكبار يمكن تلخيصها بما يلي:

1. قصائد الشعراء الإحيائيين منظومة وفق البحور الشعرية التقليدية للشعر العربي القديم، مع أبحر فرعية مشتقة منها. وهذه [القصائد] عادة ما تكون منظومة بروي واحد.
2. الشعراء الإحيائيون استمروا في استخدام الأغراض الشعرية القديمة، وقد بُوِّبت معظم دواوينهم بحسب تلك الأغراض. هذه الأغراض غالبا ما تفرض بناء محددا مسبقا، وأحيانا تؤثر على اختيار البحور.
3. القصائد كثيرا ما تكون غير ذاتية، وتجربة الشاعر تختفي تحت طبقات من الأعراف والتقاليد. وأجزاء هذه القصائد التي تترك في قرائها انطباعا بأنّها «اعترافية» غالبا ما تتحول إلى كونها مقيدة بالقيود الفنية أكثر من كونها عفوية.
4. تعتمد اللغة الإحيائية على لغة الشعر القديم، خاصة لغة العصر العباسي. وليس المعجم اللفظي فقط مأخوذا بالطريقة نفسها ولكن [كذلك] اختيار اللغة المجازية. إن الاستعانة بالأماكن، والصور، والشخصيات القديمة سمة أساس في فن معظم الشعراء الذين يمثلون الإحيائية.

يجب التأكيد على أنه ليست جميع هذه الخصائص تعمل بشكل متساو وواضح في أعمال مختلف الشعراء الذين ينتمون إلى هذه النزعة. بعضهم يلجأ قليلا إلى الأغراض التراثية (مثلا جميل صدقي الزهاوي)؛ وآخرون يظهرون تناغما أقل مع لغة الشعر القديم، مستمدين بشكل كبير من أسلوب النثر الحديث وأحيانا من العامية (مثلاً أحمد الصافي النجفي). إضافة إلى ذلك، ثمة شعراء، رغم أنهم يوظفون الأغراض واللغة القديمتين، يظهرون في بعض قصائدهم حساسية وبناء يجعلان شعرهم رومانسيا إلى حد ما أكثر من كونه إحيائياً تماماً. والمثل الواضح

[شعره] تقف بقوة مغايرة لروح القديم. آخيرا، نجد اليوم عددا كبيرا من الشعراء الذين يوظفون النموذج الإحيائي فقط في [قصائد] متناثرة من شعرهم (بشكل رئيس في قصائد قصد منها أن تلقى في تجمع عام) في حين أن معظم شعرهم هو بشكل واضح يحمل طبيعة شعر ما بعد الإحيائية، بل حتى طبيعة الشعر الحداثي.

لقد تلقى الشعراء الإحيائيون نصيبهم من التثمين النقدي في السنوات الخمسين الماضية تقريبا. ومع ذلك، فالنقاد والعلماء العرب لما يصلوا بعد إلى مصطلح مقبول لإطلاقه على هذه المدرسة. فهناك عدة مصطلحات تستخدم لهذا الغرض، منها اثنان مشهوران إلى حد ما: «شعر الإحياء» و«المدرسة التقليدية الاتباعية». وفي السنوات الأخيرة كثيرا ما يمر الإنسان بمصطلح «الشعر العمودي». وحالياً ثمة مصطلحات أخرى هي: «الشعر التراثي»، و«مدرسة البارودي وشوقي»، وأخيراً، «المدرسة الكلاسيكية الجديدة».

2. التاريخ

من الممكن التمييز بين ثلاث مراحل في تاريخ شعر الإحياء الحديث. تبدأ الأولى في منتصف القرن التاسع عشر وتنتهي في نهايته، مع ظهور شعر شوقي المكتمل التطور. طيلة هذه الفترة، كان نموذج عصر الانحطاط هو المسيطر، لكن الشعراء في لبنان ومصر كانوا يخرجون عليه تدريجياً. هؤلاء الشعراء، نصارى ومسلمون، كانوا، بإدراك أو بغير إدراك، يهدفون إلى إرجاع النموذج القديم المتألق وكانوا يحتذون حذوه. لم يكن لديهم طموح إلى تطوير تقليد شعري غير معروف للعرب، ولم يكونوا كذلك يحاولون عن قصد تحويل المفاهيم والممارسات القديمة لتناسب عصرهم.

المرحلة الثانية تمتد تقريباً طيلة الثلاثين سنة الأولى من القرن العشرين، وهي

الفترة التي كان شوقي خلالها الشخصية المسيطرة، مع شعراء مصريين آخرين (حافظ إبراهيم وإسماعيل صبري) كعصبة. وخلال هذه الفترة تشكلت السمات المميزة لما يمكن الاصطلاح علي تسميته بـ «الشعر الإحيائي الراقي»، وجاءت إلى المقدمة مراكز جديدة للشعر الإحيائي، كما يسميه أحياناً الكتاب العرب، في العراق وسوريا بشكل ملحوظ. ومع ذلك، وخلافاً للمرحلة الأولى، كان عصر شوقي شاهداً على ظهور نزعات جريئة في الشعر والنقد العربيين والتي كانت أحياناً معادية للقديم وبشكل صارخ. إن ظهور الشخصيات التي ارتبطت ببداية الرومانسية وبالرومانسية مثل مطران وشكري في مصر، إضافة إلى جبران ونعيمة، وهما لبنانيا الأصل، في المهجر الأمريكي (المهجر يعني تلك الأجزاء من أمريكا التي هاجر إليها بعض الكتاب العرب) كان لها تأثيرها المهم، إن لم يكن غير المعترف به، على طرق المدرسة الإحيائية طيلة «عصرها الذهبي» وما بعده. وما يُمْكِن تصوره هنا هو أن قدوم موجة من النقد المناضل ضد المدرسة الإحيائية (كما في الكتابات المبكرة للعقاد في مصر ونعيمة في المهجر) ربما تكون قد أرغمت الإحيائيين، بشكل يبدو متناقضاً، على اتخاذ موقف دفاعي قوي بالأساليب التراثية بدلاً من أن يظهروا قدراً أكبر من الحداثة. إن جدلية التطور الأدبي، مع ذلك، تعلمنا أن الحركة الأدبية الديناميكية (والمدرسة الإحيائية كانت بالتأكيد ديناميكية في تلك المرحلة) لا يمكن تحت أي ظرف أن تكون معزولة فعليا عن النزعات التجديدية وعن التفاعل، في الواقع، مع منافسيها الفعليين. وبالتالي، فإننا نشهد تنوعا في سمات جديدة - تصورية وموضوعية وأسلوبية - تنفذ تدريجياً خلال الطبقات السميكة من التقاليد مُصيِّرةً النَّصَّ الشعري الإحيائي فجأة مجدِّداً ووثيق الصلة [بالظروف النقدية والفكرية المحيطة به].

المرحلة الثالثة، والتي تحملنا حتى يومنا هذا، تتميز بالركود الفعلي للنموذج الشعري، على الرغم من أن عددا من شعراء إحيائيين ذوي تفوق ظهروا لأول مرة بعد وفاة شوقي أو قبلها بقليل.

الإحيائية المبكرة

إن من الابتذال القول إن الشعر العربي الحديث، كالأدب العربي الحديث بصفة عامة، قد تحرك بسبب التطورات السياسية والثقافية التي اكتسحت العالم العربي خلال القرن التاسع عشر. إن تاريخ الأدب، مع ذلك، مدعو لأن يعير اهتماما خاصا إلى تلك العوامل [القائمة] داخل النظام الأدبي والعوامل المحيطة به، والتي ساهمت في ظهور سلالة جديدة من الأدب. وبلا شك، فإن من تلك العوامل الآثارَ التي ترتبت على مجيء الطباعة. كل أنماط الإنتاج الأدبي تأثرت. نصوص الأدب القديم كانت تطبع عن طريق هذه الصناعة الناشئة. وبالتالي أصبحت متاحة لدوائر واسعة من القراء. لم يكن الجمهور القارئ نفسه ينمو من حيث العدد فحسب، لكنه كان يُظهِر ولَعاً أدبياً جديداً، مختلفاً عن ذلك الذي عرف عن أولئك القلة المحظوظين الذين كانوا الخبراء الرئيسين بالأدب في الأزمنة التي سبقت العصر الحديث.

داخل النظام الأدبي نفسه، كانت تحدث إعادة رصف للعناصر المكونة له. وكان ينبثق نوع جديد من النثر أكثر بساطة من الماضي، مقدما جمهورَه العريض اكثر من أي وقت مضى إلى مجال من الأنواع [الأدبية] الجديدة الديناميكية: الرواية والقصة القصيرة، مقالات المجلات والروايات والقصص المسلسلة، والتنوع في الكتابات التاريخية وكتابة التراجم ذات الوضوح غير العادي. وبالتالي، وجد الشعر نفسه في مواجهة منافِس مهاجِم يهدد بإزاحته من مكانته السامية التي تمتع بها طيلة العصور السابقة.

لذلك، سريعاً ما أدرك الكتاب العرب، ذوو التعليم التقليدي، الذين حصلت لهم فرصة مواتية لإلقاء نظرة خاطفة على الثقافة الأوربية، أن الشعر يجب أن يُنعَش إن كان سيقف في مواجهة هذا التحدي. الرضا الذاتي يجب تجاوزه، والانشغالات المبتذلة لشعراء ما قبل العصر الحديث يجب أن يستبدل بها هموم أكثر جدية. التوفر المتزايد للدواوين المطبوعة للشعر العربي جعل جمهور القراء،

بالإضافة إلى الشعراء، على اطلاع حسن على روائع العصر الذهبي لذلك الشعر؛ وكان في هذه الروائع أن وجد الشعراء الإحيائيون إلهامهم، ووجدوا كذلك النماذج الفعالة.

كان لبنان بكل وضوح أول بلد يحدث فيه ترسم خطى الشعر القديم. جاءت الموجة الجديدة من الشعراء بشكل رئيس من بين شعراء القصور الذين وظفهم لخدمتهم الحكامُ والأمراءُ وأساقفةُ الكنيسة. في العقود المبكرة من القرن التاسع عشر كان قصر بشير الشهابي مسرحاً لحركة شعرية كبيرة. في ذلك القصر، استمر شعراء بارزون مثل نيقولا الترك (1763-1823) وبطرس كرامة (1774-1851) في الكتابة طبقا للقصائد القديمة (التشطير والتخميس) ولكن في القصر نفسه برز على السطح واحد من رواد مدرسة الإحياء. كان ناصيف اليازجي (1800-1871) عالماً وشاعراً، منغمساً في التراث العربي القديم. بعد تركه القصر شارك في الترجمة الجديدة للإنجيل إلى العربية. كتبه الكثيرة في النحو والبلاغة تشهد له بغزارة العلم في فروع المعرفة التراثية. انعكس ولعه بالشعر العباسي في طبعته لديوان المتنبي. شعره، على الرغم من أنه لا يخلو من الحيل [اللفظية] والاهتمامات المبتذلة على نحو واضح، يرتفع عاليا فوق شعر الذين سبقوه مباشرة في ثراء لغتها ووضوحها. في بعض الأحيان يُذكِّر مديُحه الموجَّه إلى الأمير بشير - حقيقة - بشعر المتنبي والشريف الرضي، وآخر قصيدة كتبها راثياً ابنه حبيب هي في صدقها وبساطتها تسمو عاليا فوق كل قصائد الرثاء التي كتبها نُظّام عصور الانحطاط.

أظهر اليازجيُ، في محاكاة أسلوب الشعراء العباسيين، الطريقَ للخروج من الركود والجمود اللذين أصابا الشعر العربي بالوهن لقرون. وقد ظهر فيما بعد عدد من تابعيه، بمن فيهم ابناه خليل وإبراهيم، كمشاركين أفذاذ في تطور شعر الإحياء. كانت ابنته وردة اليازجي (1838-1924)، مع الشاعرة المصرية عائشة التيمورية (1840-1902)، من بين أوائل النساء العربيات في العصور الحديثة اللاتي كتبن شعرا ونشرنه[5].

هاجر عدد من الكتاب اللبنانيين إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع

عشر وتركوا بصماتهم في تطور كل من الأدب العربي الحديث والصحافة العربية الحديثة في ذلك البلد بدلا من تأثيرهم في بلدهم الأصلي. آخرون هاجروا إلى أماكن بعيدة جداً، بما فيها الدنيا الجديدة، حيث حافظوا على ولائهم للغة العربية وأدبها لوقت طويل. من بين أولئك المهاجرين كانت أول ثورة معادية للقديم قد انبثقت في العقود المبكرة من قرننا [العشرين] تحت قيادة جبران خليل جبران.

بالقرب من المركز اللبناني (بيروت ونواحيها) كان ثمة مراكز أخرى للتعليم التقليدي في سوريا الكبرى، بما فيها دمشق وحلب. في بعض هذه المراكز كان الشعر يتحلل ببطء من قيود القديم. وعلى الرغم أنه لم يبرز شاعر إحيائي كبير في هذه المراكز في القرن التاسع عشر، فإننا نجد في حلب عددا من المجموعات أو العائلات من الكتاب الذين كانت لهم مساهمة في الأدب العربي الحديث. من تلك العائلات عائلة المراش. وهم أخوان، عبد الله و فرنسيس، إضافة إلى أختهم ماريانا، كانوا ضمن أوائل عرب تلك المناطق الذين أظهروا بوضوح روحا تحديثية. فرنسيس مراش (1836-1873) درس في حلب وباريس. كتابه الشعري **مرآة الحسناء** (1872) هو خلط عجيب من تراثية اللغة وحداثة النظرة. في مقدمته لهذا الكتاب، يرفض الأغراض الشعرية التقليدية، خاصة المدح والهجاء. الحقيقة أن شعره خال من المقدمة الغزلية، والتلاعب اللفظي. أخته ماريانا المراش (1848-1919) كانت على اطلاع على شعر ابن الفارض، الشاعر الصوفي القديم، وعلى شعر لامارتين بشكل متساو، لكن شعرها هي، المنشور في ديوانها **بنت فكر** (1893) كان ذا نزعة تقليدية واضحة.

ومع ذلك، فإن المرتع الخصب لشعر الإحياء كان في مصر. كما في لبنان وسوريا، شهد منتصف القرن التاسع عشر هبَّة من النشاط الشعري وغيره من الأنشطة الأدبية في ذلك البلد. لكن الشعراء الرئيسين في تلك الحقبة (إسماعيل الخشاب وعلي أبو النصر من بين آخرين) لم يكونوا مبتعدين كثيرا عن ممارسات سابقيهم المباشرين، ولم يحمل شعرهم من الأصالة شيئاً، رغم غزارته، سوى شيء ضئيل.

وَجَد الأدبُ العربي الحديث في شخص محمود سامي البارودي (1839-1904) شاعره العظيم الأول. ولد في عائلة جركسية من القادة العسكريين وحاشية الملك، وتعَلَّم على يد معلمين مخصوصين في منزل عائلته الفخم في القاهرة، وفي الكلية الحربية كذلك. وبذلك، أعفي من المناهج القديمة التي كانت تُستكمل في الأزهر والمعاهد الدينية المشابهة، حيث تعلم معظم معاصري البارودي. كان وَلَعُه بالشعر القديم في عصوره الذهبية كبيرا إلى درجة أنه بذل جهدا كثيرا في جمع مختارات ضخمة من ذلك الشعر، وهي المختارات التي طبعت بعد وفاته في أربعة مجلدات باسم **مختارات البارودي** (1909). لقد كشفت اختياراته افتتانه بجمال تلك القصائد، وهو وَلَعٌ مَيّزه عن غيره من أصحاب المختارات في عصره (بمن فيهم اليازجي) الذي كان اهتمامه بالشعر القديم بصفة عامة مدرسيا ولغويا.

أظهرت موهبةُ البارودي الشعريةُ نفسَها مبكرا في شبابه وصاحبته طوال حياته المليئة بالأحداث. كان محارباً، شارك في حروب كريميا وكريت تحت الراية العثمانية؛ وكان من رجال الخديوي؛ وسفيراً؛ وكان رجل دولة تقلد وزارات التعليم والحربية، وتقلد منصب رئيس الوزراء لفترة قصيرة. كان تورطه في ثورة عرابي قد وضع نهاية مفاجئة لسيرته الشماء، وكان عقابه سبعة عشر عاما في المنفى في سيلان. توفي في القاهرة بعد أربع سنوات من عودته من المنفى.

شعر البارودي تقليدي في لغته، ومتمسك إلى درجة عالية بالأساليب الشعرية القديمة من حيث البناء والموضوعات، لكن مثله المحتذى كان من الشعر العباسي أكثر من العصور المتأخرة. وزيادة على ذلك، شخصيته الخاصة وتجربته في الحياة كانا قادرين على تحدي المعايير القديمة والظهور على السطح بكل الوضوح. يحتوي ديوانه، الذي طُبع بعد وفاته أيضا، على بعض المظاهر الأولى للأسلوب العظيم الذي أصبح علامة الجودة لشعر مدرسة الإحياء في أوجها. لم تكن قصائده مشوهة باللجوء المفرط إلى مجازات القديم وتكلفه اللفظي. ويُظهِر عديدٌ من قصائده مضامين موضوعية جديدة، معبرة عن فخر الشاعر بوطنه (قد يكون أول شاعر يكتب على نطاق واسع عن المعالم الفرعونية وأهميتها التاريخية) وفي

مرحلة لاحقة عن معاناته في السجن وفي المنفى. بعض قصائده الأكثر جرأة من الناحية السياسية بقيت طي الكتمان من قبل محققي ديوانه، والتي ظهرت على السطح بعد وفاته بخمسين عاما[6].

موهبة البارودي الشعرية النادرة جعلته عمود شعر الإحياء في القرن الماضي. ومع ذلك، فإن البارودي أثبت أن الموهبة الفردية وحدها لا تستطيع أن تزدهر أو تُولِّد حركة أدبية جديدة. مثل هذه الموهبة تكون قابلة للوصول إلى تحقيق الآمال وممارسة ضغط ذي تأثير هام على الحساسية الأدبية للعصر، فقط في فترة يكون فيها النظام الأدبي كله يخضع لثورة كبيرة. بزغ البارودي على المشهد الأدبي في وقت كانت الأعمال الأدبية التراثية تنشر عن طريق صناعة الطباعة النامية. كانت هناك معاهد تعليمية جديدة تؤسس، وكانت تقدم للمرة الأولى مناهج أدبية جديدة بعض الشيء أكثر عناية بـ «أدبية» النصوص التراثية إلى حد ما. أخيراً، كان نوع جديد من الثقافة الأدبية يخطو خطواته الأولى المترددة. معظم الكتاب الجدد في القضايا الأدبية كانوا أدباء لبنانيين أقاموا في مصر، لكن بعض المصريين المسلمين كانوا ظاهرين للعيان أيضاً. كان الشيخ حسين المرصفي أكثر علماء الأدب حذقا ومهارة في أيامه إلى حد بعيد. في محاضراته التي ألقاها في دار العلوم (طبعت فيما بعد بعنوان **الوسيلة الأدبية**، 1874)، خصص المرصفي عدة صفحات لشعر البارودي[7]. مستشهداً ببعض قصائده، كان المرصفي يقارنها، أحياناً بشيء من التفضيل، بالقصائد القديمة التي كانت المثل الذي تحاكيه. كما أنه استشهد بثناء وافر بقصائده التي يصف فبها تجربته في ساحة الحرب، معطيا أهمية كبرى لحقيقة أن هذه القصائد انبثقت مباشرة من مواجهات الحرب أكثر من كونها محاكاة لنموذج أدبي سابق.

ومن المسلّم به أن المرصفي لم يدعُ إلى مفهوم شعري جديد، لكن تحيزه الواضح لروائع الأدب القديم كان فعالا في إيضاح الطريق إلى «الجذور» وتشجيع الشعراء الناشئين في عصره لاتباع نموذج الشعراء القدماء العظام. إشارته إلى شعر البارودي كانت حافزاً إضافياً للشعراء الشباب لمتابعة نزعته الخاصة. عند مقارنة البارودي

بشعر العصر الذهبي (أبو نواس، وأبوفراس، والشريف الرضي) فإن المرصفي، في الواقع، يضفي على البارودي تمجيدا كبيراً، يجعل ريادتَه الشعرية، بالتالي، تعمل مُلهِمة لجيل جديد من الشعراء.

بالإضافة إلى مصر ولبنان وسوريا، العراق أيضاً منطقة تستحق الذكر في هذا العرض السريع للمراحل الأولى للمدرسة الإحيائية. والأمر كذلك، بالدرجة الأولى، لأن ذلك البلد سيصبح مركزاً مهما في التاريخ اللاحق للشعر العربي. في القرن التاسع عشر، مع ذلك، كان عدد قليل جداً من الشعراء المبدعين ناشطين في المقاعد الرئيسة للتعليم التقليدي في بلاد ما وراء النهرين: بغداد والنجف و الموصل. فقد سيطرت عائلات من الشعراء الذين ينظمون بالأسلوب المتكلف لعصر الانحطاط على هذه المدن. بعض هؤلاء الشعراء كتبوا بغزارة في موضوعات تعليمية، ودينية، وعَرَضية. كانت مدينة النجف، قلعة التعليم الشيعي في العراق، معروفة جدا بشكل مخصوص بالاستعداد الطبيعي لرجالها المتعلمين، كباراً وصغاراً، لنظم الكلام. ولكن في القرن التاسع عشر كان هناك القليل لإثارة انبعاث ثقافي يُحدِث تجديدا حيويا في الأدب. لذلك، كان شعر عبدالغفار الأخرس (1805-1873)، وحيدر الحلي (1831-1887) ومحمد سعيد الحبوبي (1849-1916) موحيا فقط وبغموض بفورة الإبداع الشعري التي سوف تكتسح البلاد في العقود القادمة.

ذروة الإحيائية

كما سوف نرى في نقاشنا للموضوعات والأنواع، وصلت الإحيائية إلى نضوجها فقط عندما حُوِّلت الأغراض الشعرية وزيدت، مما مكنها من أن تحتفظ بموقعها المركزي في النظام الأدبي لعدة سنوات. هذه التطورات حدثت بشكل رئيس في عصر ما بعد البارودي، وكان مسرح أحداثها مصر والعراق. لم يكن ثمة شك في أن الشخصية البارزة في هذه الفترة كان شاعراً مصرياً، إنه أحمد شوقي (1868-1932).

وُلد شوقي لعائلة من حاشية القصر، ونشأ في قرب قصر الخديوي. في سنواته المبكرة كانت مصر تجتاز واحداً من أكثر عصورها ديناميكية تحت حكم الخديوي إسماعيل، حيث كان نظام المدرسة الحديثة في طريقه لأن يصبح سائداً أكثر فأكثر. تعلم شوقي في إحدى مدارس القاهرة المؤسَّسة حديثاً، ولدى تخرجه من كلية الحقوق بُعث من قبل القصر للدراسة في فرنسا. بعد عودته إلى مصر سرعان ما أصبح شاعر الأمير. وبناء عليه، كان لابدّ أن ينتج عدداً من المدائح الموجهة إلى الحاكم كل عام (مثلاً بمناسبة الأعياد الإسلامية والاحتفالات الرسمية). ولكن في عام 1915 أرغم على مغادرة وطنه وأمضى أربع سنوات منفياً سياسياً في إسبانيا. كانت السنوات الثلاث عشرة الأخيرة من حياته في القاهرة الأكثر خصوبة. طوال هذه الفترة كان «شاعرا حراً» غير ملتصق بالقصر، محققا نداء شبه إجماعي: «أمير الشعراء».

كان إنتاج شوقي في غاية الضخامة، وعلى الرغم من أن جزءاً كبيراً من شعره خصص للمدح والرثاء، فقد كان متعدد البراعات أسهم في تطور عدد من الأساليب الشعرية القديمة والحديثة. شعره يظهر سيطرة مدهشة على اللغة، وجهورية آسرة. اعتمد شوقي في ألفاظه الشعرية وتقنياته بشكل كبير على عظماء العباسيين، لكنه كان قادراً على الخروج على التقاليد القديمة واستكشاف أنواع وأساليب شعرية جديدة.

على الرغم من أن شوقي قد حاز أثناء حياته على الإقرار بأنه أعظم شاعر في وقته، فإنه لم يكن محصناً ضد النقد القاسي. في بداية سيرته الشعرية، أُنتقد من قبل محمد المويلحي لتجاوزه المعايير الشعرية القديمة، وبعد عدة سنوات هوجم بشدة من قبل عدد من النقاد ذوي العقلية الحديثة وخصوصا من عباس محمود العقاد، وبدرجة أقل من طه حسين. اتهم النقاد شعره، من بين أشياء أخرى، بالتقليدية وافتقاد التماسك. ويبدو أن هذه الهجمات لم تؤدّ إلى تحطيم الشاعر، بل شجعته، وفي الوقت نفسه قادته، إلى البحث عن طرق ووسائل لتطوير إنتاجه الشعري

وتنويعه. الواقع أنه خلال تفاعله مع الأساليب المتغيرة للتعبير الأدبي كان قادراً على أن يؤسس النموذج المسيطر لشعر المدرسة الإحيائية.

العمود الثاني للشعر الإحيائي في مصر في هذا القرن [العشرين] هو محمد حافظ إبراهيم (1871-1932). كان تابعا مجاهرا بتبعيته للبارودي والمرصفي. على الرغم من أنه ليس شاعر قصر إلا أنه كان مداحا نَهِما كشوقي. ومع ذلك، فإن شعره غالبا ما يعكس طموحات شعبه السياسية والاجتماعية، وهي قيمة أكسبته ألقابا مثل «شاعر النيل» و«شاعر الشعب».

حافظ إبراهيم كان أقل تجديدا من شوقي، وشعره يفتقد الإحساس بالنظم والجهورية التي تميز أشعار شوقي. التنافس الأدبي بين الاثنين، الخفي أحياناً والعلني أحيانا أخرى، كان بحد ذاته عاملاً ساهم ليس فقط في تعزيز خصوبة الشاعرين أنفسهما، بل أيضا في بزوغ حياة أدبية ناشطة. كان الشعراء المصريون الشباب منقسمين إلى معسكرين: المعجبون بشوقي والمعجبون بحافظ إبراهيم. ولكن أحمد أمين يلاحظ في مقدمته لديوان الأخير «أن مَن فضَّل حافظا كان يفضله لأن شعره غذاء قلبه، وغذاء وطنيته، ومن فضل شوقي فضله لفنه وخياله»[8].

أنتج العراق تشكيلته الإحيائية الخاصة. مع منعطف القرن العشرين، كان العراق يُسقِط جموده ويَنْضَمُّ لصفوف النهضة. وسرعان ما استحق موقعا رائدا في الشعر العربي الحديث، وهو استحقاق معتمد على الماضي العباسي. في المراكز الشيعية الكبيرة في النجف والكاظمية والحلة، كان عدد ضخم من الشعراء الجدد يظهرون للمرة الأولى. كان الشعراء الشيعة الكبار مصدر إلهامهم وبخاصة الشريف الرضي. من بين القادمين الجدد في هذه الفترة نجد شاعراً شيعياً كعبدالمحسن الكاظمي (1865-1935)، الذي أقام في مصر، ومحمد رضا الشبيبي (1888-1965)، وعلي الشرقي (1892-1962). ابتعد شعرهم تصاعدياً عن عالم الدين ليحتضن قضايا وطنية واجتماعية. هذه النزعة بلغت أوجها في شعر محمد

مهدي الجواهري ([1900-1997])، نجفي المولد، وذي ميل متميز للقديم، والذي أصبح في السنوات التالية الشاعر الكبير للثورة السياسية والاجتماعية في بلده.

ولكن في بغداد طورت المدرسة الإحيائية العراقية ملامحها المتميزة. كان معروف الرصافي (1875-1945) شاعراً ذا ولع تجديدي حقيقي. وعلى الرغم من أن تعلمه على الطريقة القديمة انعكس في معظم شعره، إلا أنه لم يكن مقيدا بالتقاليد القديمة. لقد جرب أنواعاً من الأساليب والطرق الشعرية، متخلياً طوعاً في بعض الأحيان عن الطريقة القديمة في اصطناع الكلام الفخم الطنان من أجل لغة سهلة قريبة من اللغة الحديثة. يحتوي ديوانه على عدد ضئيل من المدائح والمراثي التقليدية. والمهم أن الرصافي، على العكس من معاصريه من الشعراء المصريين أو اللبنانيين، لم يُجِد لغة أوربية؛ والنظرة الخاطفة الوحيدة على الأدب الأوربي تحققت له عن طريق الترجمة التركية. اهتمامه بمصلحة وطنه وشعبه لا يواز يه سوى شغفه بالأفكار والاختراعات الحديثة. أفكار الاستقلال الوطني، والعدالة الاجتماعية، وتحرير المرأة المسلمة، والديمقراطية، والتقدم تجري في شعره في كل مراحله. إن من الممكن التأكيد على أن موهبته الشعرية كانت أدنى من موهبة شوقي، لكنه كان أكثر حداثة إلى حد كبير في نظرته إلى العالم، وأكثر انفتاحاً على النزعات الشعرية الجديدة. تمتد فترته الأكثر نتاجاً طوال السنوات الثلاثين الأولى من هذا القرن، وبعدها فتر إلى حد ما تدفق إبداعه. في سنواته الأخيرة عاش في عزلة، بعيداً عن أضواء المجتمع الأدبي. يقدم شعره صنفاً فريداً من الإحيائية موسوما باستعداد عظيم لاحتواء أفكار وطرق وأساليب جديدة.

مُواطِنُ الرصافي ، جميل صدقي الزهاوي (1863-1936)، كان أيضاً شاعراً غزير الإنتاج، أوقدته طموحات وهموم العالم. كان متخماً بالأفكار العلمية والاجتماعية إلى درجة أن اهتمامه بشعرية قصائده، في الغالب، كان ضئيلاً. معظم هذه القصائد، الطويلة والقصيرة، مساوية للمنشورات التعليمية والجدلية. الزهاوي خصص عدة قصائد لموضوعات غير عادية مثل نظريات النسبية والجاذبية. يقف تعبيره عن بعض المفاهيم الإلحادية في مفارقة حادة لممارسات عدد من

معاصريه الذين كتبوا شعراً دينياً سواء كان صادرا عن ولاء صادق أو استجابة لضغط اجتماعي.

الإحيائية المتأخرة

من الأمور الجوهرية أن نكرر القول بأنه في هذه المرحلة الحاسمة وطوال العشرينات من القرن العشرين، وهي أفضل فترة للإحيائية، كانت الاتجاهات المعادية للقديم قد بدأت هجماتها على النظام الأدبي القديم. في بداية الثلاثينات كانت المدرسة الرومانسية العربية قد أسست نفسها ليس فقط في المهجر بل أيضاً في المركز المصري. النموذج الرومانسي الناشئ (في المفهوم، واللغة، والخيارات العروضية المفضلة) جاء ليحتل موقعاً مركزياً في الشعر العربي الحديث. لقد وضعت وفاة شوقي وحافظ عام 1932 نهاية سيادة مدرستهما. الشعراء المصريون الذين استمروا في متابعة السير على الإحيائية كانوا يعتبرون من قبل عدد من النقاد بقايا الماضي، والحقيقة أن شعرهم في بعض الأحيان كان تقليدا أدنى من سابقه. ولكن في العراق، توارث النموذج الإحيائي التفوق حتى نهاية الأربعينات، عندما انفجرت وظهرت إلى الوجود انتفاضة مفاجئة لشعر ما بعد الرومانسية. واصَلَ الجواهري، مع ذلك، تمتعه بكونه آخر شاعر إحيائي. في سوريا ولبنان، أنتجت الإحيائية عدداً من الشعراء يجدر ذكرهم بمن فيهم اللبناني بشارة الخوري (1890-1968)، والسوري محمد البزم (1887-1955)، وشفيق جبري (1898-1980). انفجار آخر متأخر للإحيائية حدث فجأة في الامتداد الأمريكي الجنوبي للمركز السوري اللبناني (في البرازيل بشكل رئيس). في المغرب أيضاً كانت الإحيائية في نهوض في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين. المغربي علال الفاسي (ولد عام 1910)، والجزائري محمد الخليفة العيد (ولد عام 1904)، والتونسي أحمد خير الدين (1906-1967) تبنوا النموذج الإحيائي، ووظفوه في الكفاح من أجل الاستقلال الوطني. في السنوات الأخيرة، مع ذلك، برزت إلى

الواجهة سلالة جديدة من الشعراء الذين أظهروا ليس فقط ميولاً لغير القديم، ولكن أحياناً حماسة حداثية حقيقية.

أخيراً، في عدد من دول شبه الجزيرة العربية والخليج، لم يظهر شعراء الإحيائية المبرزون قبل الأربعينات والخمسينات من هذا القرن العشرين. في هذه الدول، الإحيائية تبدو أنها لازالت في نهوض. وهذا عكس ما نجده في المراكز الأدبية الأقدم، والواقع أن بقية العالم العربي الذي ينظم فيه الشعر الإحيائي في تلك الفترة ينظمه شعراء هامشيون.

3. الموضوعات والأغراض

إن من الصعب جداً أن نشير بالتحديد إلى محور موضوعي رئيس يدور حوله الشعر الإحيائي. فالشعر الإحيائي كان - كالشعر القديم - يعالج مجموعة مختلفة من الأغراض الموضوعية التقليدية، إضافة إلى أنه كان مدعواً لمواجهة عدد من الأوضاع والموضوعات الجديدة ذات العلاقة بالحياة المعاصرة.

إحدى السمات الرئيسة للشعر العربي، القديمة والإحيائية، أنه موجه نحو [الموضوعات] الخارجية، وخطابي إلى درجة عالية في إيقاعه. وعليه، فمن النادر أن يكون متناغما مع الحديث الذاتي [حديث الشخص مع نفسه أو مشاعرها]، وشخصية الشاعر تميل للاختفاء خلف حجاب سميك من «الموضوعية». ومع ذلك، نجح عدد من الشعراء الإحيائيين (كالبارودي في مصر والجواهري في العراق) في بعض الأحيان في حقن النغمة الذاتية المتميزة في شعرهم وفي جعله وسيلة للتعبير عن تجربتهم الخاصة.

كما سوف نرى الآن، واصلت الأغراض الموضوعية الشعرية القديمة وظيفتها بشكل ملحوظ في أعمال الإحيائيين، ودواوينهم مقسمة غالباً إلى أبواب، كل واحد خاص بغرض من هذه الأغراض الموضوعية. ولكن الشعر الإحيائي في مجموعه لم ينفصل بحال من الأحوال عن حقائق زمانه ومكانه. كان الشعراء خلال مائة العام

الأخيرة سرعان ما يستجيبون للأحداث الدراماتيكية والتطورات التي حدثت في العالم العربي، إلى درجة أن شعرهم يمكن النظر إليه على أنه مرآة حية لهذه الأحداث. لم ينطبق القول العربي المأثور «الشعر ديوان العرب» قط حقيقةً واضحةً في تاريخ الشعر العربي مثلما انطبق على الشعر الإحيائي في أوج أيامه (في العقود التالية، هذه الوظيفة أحيلت إلى أنواع أدبية أخرى، وبشكل ملحوظ الرواية). سجل الشعر بطريقة مناسبة الثورات الرئيسة التي اكتنفت المنطقة في الآونة الأخيرة: تمزق الإمبراطورية العثمانية، انتهاكات الإمبريالية، الكفاح من أجل الاستقلال، الوحدة، والديمقراطية. لقد عكس بطريقة فعالة التوترات بين القيم التقليدية الإسلامية، وتلك التي صَدَّرها الغرب. لقد خاطب قضايا خطيرة تواجه المجتمع العربي مثل وضع المرأة، والثلاثي القبيح: الجهل والفقر والمرض الذي كان قَدَر أجزاء كبيرة من المجتمعات العربية. لذلك، انعكست الحقائق المعاصرة بقوة في شعر الإحيائيين، كما انعكست، وبشكل مُتساوٍ وبارز، وإن كان على نحو ساذج أحيانا، بصمةُ المفاهيم والتقنيات الحديثة في دواوين شوقي، والرصافي، والزهاوي، وعدة آخرين.

لكن هؤلاء الشعراء لم يكونوا مجرد شهود موضوعيين على عصرهم، وقد يكون من الخطأ الجسيم التعامل مع شعرهم كمادة خام للمؤرخين. ومن غير ريب، لقد رأوا أنفسهم مساهمين فاعلين في تشكيل الحقائق. وضع الشعراء الصورة الكئيبة للحاضر بجانب الأيام المجيدة للحضارة العربية القديمة، ونظروا إلى خضوع العالم الإسلامي للغرب باعتباره أمراً مُهيناً خاصة فيما يتعلق بتفوق الإسلام في السابق. تقاليد الشعر العربي القديم، التي نذروا أنفسهم لها تماما آنذاك، مَكَّنتهم من القيام بمهمة المتحدثين الفصحاء باسم أوطانهم. الشعر الذي ساد نظمه في السابق لخدمة الحكام والسادة أصبح الآن يخاطب 'الشعب' بشكل متنامٍ، وصوت الشاعر، الذي أصبح غاضباً جداً وحصيفاً، قام بدور مهم في تحريض الجماهير من أجل الفعل. هذه حقيقة خاصة في حالة الكفاح السياسي في مصر والعراق وسوريا حوالي عام 1920. طوال ذلك العام، تكلم الشعراء جهاراً وبأعلى أصواتهم.

لم يحدث هذا التحول، مع ذلك، نتيجة انحراف جوهري عن الأغراض الموضوعية التقليدية للشعر العربي. بل إنه تحقق داخل إطار الأغراض القديمة، على الرغم من أنها مرت ببعض تغيرات وظيفية، وإن لم تكن عروضية. والمقصود من الوصف المجمل التالي للتغيرات التي حدثت في بعض الأغراض الموضوعية الرئيسة هو توضيح هذه التغيرات وكذلك التأكيد على استمرار السمات التراثية الأساسية في أعمال الإحيائيين الكبار. أيضاً، سوف نمعن النظر في بعض الأغراض الموضوعية التي ليست بالضرورة منحدرة من النموذج القديم.

الأغراض الموضوعية التقليدية

أ. المديح

دواوين شوقي وحافظ إبراهيم وصبري والجارم والكاظم وآخرين متخمة بالمدح. شوقي، مثلاً، كان لفترة جيدة من سيرته الشعرية شاعر القصر. يحتوي ديوانه الشعري ذو الأجزاء الأربعة **الشوقيات** على ثلاثين قصيدة في مدح البلاط الملكي، وفي الجزأين الإضافيين اللذين حققهما محمد صبري ثمة سبع وثلاثون قصيدة في الغرض نفسه أيضاً. قصائد مدح أخرى كتبها الشاعر، على شرف أشخاص مرموقين في مصر وخارجها. ويُظهر حافظ إبراهيم، وهو ليس شاعر قصر، ميلاً مشابهاً للمدح(9).

على الرغم من أن هذه القصائد نظمت حسب قواعد ولغة المديح التقليدي، فإن بعض سمات جديدة قد تسللت إليها، كما سوف نرى في مناقشتنا لبناء إحدى قصائد المدح لشوقي. ومع مرور الزمن، قَلّت الحاجة لكتابة المديح. شوقي نفسه كان خلال العقدين الأخيرين من حياته يخاطب عموم الشعب بدلا من الخديوي المصري أو السلطان العثماني. بعض السمات التقليدية للمديح بقيت، ولكنها استخدمت لخدمة وظائف أخرى، وبشكل ظاهر في القصائد التي كتبت في مناسبات عامة مُهمة. يتكون بناء المديح التقليدي من مقدمة غزلية، متبوعة بالوصف (مثلا الرحلة

إلى الممدوح أو مناظر طبيعية)، ثم ينتهي بالمدح أو التهنئة. استخدم عدد من الشعراء هذا البناء لنظم قصائد قُصد منها أن تُلقى في تجمعات ثقافية أو سياسية مهمة. وعلى سبيل المثال، فقد انعقد في الأربعينات المبكرة من القرن العشرين في لبنان مؤتمر طبي عربي قومي، وفَوَّضت الحكومةُ المصرية الشاعرَ علياً الجارم (1881-1949) لإلقاء قصيدة طويلة نظمها خصيصا لتلك المناسبة. هذه القصيدة[10] تتكون من اثنين وسبعين بيتا، ومقسمة إلى «أجزاء»، تشبه إلى حد كبير تقاليد المدح. وبشكل ملائم تماما، تُفتتح القصيدة بمقدمة غزلية (ثلاثة عشر بيتاً)، بعدها تأتي الإشارة إلى الرحلة (سبعة أبيات)، هذه المرة ركوب قطار (ربما من القاهرة إلى الإسكندرية في الطريق إلى بيروت). الجزء الثالث والأطول (تسعة وثلاثون بيتا) يمدح لبنان، البلد المضيف، جماله الطبيعي، شعبه الرائع، تاريخه المجيد. الجزء الرابع (ثمانية عشر بيتا) يمدح المهنة الطبية، مع إشارة خاصة إلى الأطباء العرب، المدعوين إلى أن يستخدموا في محاوراتهم المهنية لغة عربية جيدة بدلا من اللهجة الدارجة أو لغة أجنبية (الجارم كان عضواً بارزاً في مجمع اللغة العربية). هذا الجزء يحتوي بوضوح على جوهر القصيدة كلها، لكن القصيدة لا تنتهي حتى يخصص الشاعر جزءاً إضافياً يتكون من خمسة أبيات لمدح رئيس لبنان ورئيس وزرائه، إضافة إلى ملك مصر.

بغض النظر عن الجزء الأخير، الذي يمكن أن يوصف بأنه مديح بالمعنى التقليدي، فإنّ الهمَّ الرئيس للشاعر هو مع شأن عام (المؤتمر) ومع الإعجاب بلبنان. شعراء آخرون، خاصة في السنوات الأكثر تأخرا، أسقطوا جزء المديح برمته، ولكنهم تمسكوا، بطريقة أو بأخرى، بالبناء القديم للمديح في قصائد المناسبات. البناء القديم، مع كل ما يلازمه من لغة شامخة وأبحر طويلة، يبدو أفضل ما يلائم هذه المناسبات المهمة، ولذلك فهو مخصص للاحتفال بها.

ب. الرثاء

المراثي تشكل غرضاً رئيساً في الشعر العربي القديم، وهي بارزة بالقدر نفسه

في دواوين الإحيائيين. أحد أجزاء شعر شوقي **الشوقيات** مخصص بأكمله للرثاء، وبعبارة أخرى، فإن ربع ديوانه الرسمي يتألف من المراثي. هذه الحقيقة لا تبرهن على نزعة حدادية تتخذ من الموت موضوعاً من جانب الشاعر. إنها [تبرهن] على المحافظة على تقاليد ووظائف الشعر العربي القديم. الشيء نفسه ينطبق على حافظ إبراهيم، الذي يشتمل ربع شعره أيضا على الرثاء (النصف الثاني من الجزء الثاني من طبعة عام 1956م من ديوان الشاعر).

هذه المراثي عادة ليست خصوصية جداً في نبرتها، وفي مناسبات نادرة يرثي الشاعر صديقاً عزيزاً أو قريباً. أجزاء المراثي الأكثر ذاتية في طبيعتها تُقحَم أحياناً في قصائد لا تنتمي إلى أسلوب الرثاء. ونموذج هذا الاستخدام قصيدة البارودي **أين أيام لذتي وشبابي**؟[11] التي يتفجع في ثناياها على موت أناس عزيزين عليه. هذه القصيدة كُتبت خلال منفى الشاعر الطويل في سيلان، وهي تنتمي بنائياً إلى أسلوب الفخر والزهد. أغلبية قصائد الإحيائيين في الرثاء كتبت في وفيات شخصيات بارزة (شخصيات مَلَكية، قادة سياسيون، مؤلفون، وصحفيون مرموقون). حوالي خمسين قصيدة من مراثي شوقي ترثي وفيات مثل هذه الشخصيات، في حين تُعنَى قصيدتان أو ثلاث بأفراد من عائلته[12]. في ديوان حافظ إبراهيم نجد خمساً وأربعين مرثاة، لا تُعنى أي منها بعُضوٍ من العائلة، أو صديق ليس شخصية عامة.

المراثي الإحيائية، عادة، تشاكل البناء القديم للرثاء. الجزء الأول للمرثاة النموذجية هو مناجاة موجهة للمتوفى أو، بدلاً من ذلك، تأملات في الحياة والموت. الجزء الثاني والأساس هو تعداد لفضائل الفقيد وتلخيص لأعماله النبيلة. ولكن مع الوقت، طرأ عنصر موضوعي جديد أصبح بارزاً باطراد في الرثاء الإحيائي. هذا الجزء يهتم بالقضايا الني كان المتوفى نصيرها في حياته. المراثي التي كتبها شوقي في العقدين الأخيرين من حياته كانت من الوجهة السياسية أكثر صراحة إلى حد كبير من شعره السابق. رثاؤه لمصطفى كامل، الذي كتبه سنة 1908 بعد وفاة هذا القائد الوطني الشاب بفترة قصيرة، كانت مثالاً للمرثاة القديمة النموذجية[13]. لكنه

بعد ست عشرة سنة، كتب قصيدة أخرى في ذكرى مصطفى كامل كانت مختلفة بشكل مذهل في بنائها الموضوعي عن الأولى. هذه القصيدة **إلام الخلف بينكمو إلاما؟** هي في جوهرها مناشدة للأمة وقادتها للاتحاد في كفاحهم ضد البريطانيين، ونقد لاذع ضد أولئك السياسيين الذين كان إخلاصهم لقضايا الأمة يقصر كثيراً عن إخلاص الراحل مصطفى كامل. وتوضح الأبيات التالية والتي يناجي فيها الشاعر كامل أسلوبَ شوقي الجديد في المعالجة:

شهيد الحق قم تره يتيماً　　بأرض ضُيِّعت فيها اليتامى[14]
أقام على الشفاه بها غريباً　　ومرَّ على القلوب فما أقاما

هذان البيتان، رغم خطابيتها، وكونهما مثقلان بالمحسنات [البلاغية] (لاحظ مثلا الأسلوب البلاغي المسمى رد العجز على الصدر في البيت الثاني)، إلا أنها، مع ذلك، تشكل خروجا جريئا على طرق الإحيائيين الأوائل في الرثاء. من الممكن البرهنة على أن ما مَكَّن شوقي من تبنِّي مثل هذه الطريقة الجديدة للتعبير هو حقيقة كونه قد توقف في عام 1920 عن أن يكون شاعر قصر. لكن هذا النوع من التعليل غير كاف إذا سلمنا أن هذا النوع نفسه من التجديد كان في ذلك الوقت يتخلل مراثي عدد آخر من الشعراء الإحيائيين. مراثي شعراء كالرصافي والجواهري هي ذات دلالة قوية على التغير في الوظيفة الاجتماعية للرثاء. في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين، نظم الجواهري بعضا من أشد قصائده السياسية وضوحا في إطار الرثاء. من هذه القصائد قصيدته **عدنان المالكي** (1956)، التي رثى فيها شخصية وطنية سورية اغتيلت على يد منافسيه السياسيين[15]. وأفضل ما يمثل هذه النزعة المسيَّسة قصائده التي يتفجع فيها على أخيه الشاب جعفر الذي قتل عام 1948 برصاص الشرطة أثناء مظاهرة سياسية:

أتعلم أم أنت لا تعلم　　بأن جراح الضحايا فم
فمٌ ليس كالمدعي قولة　　وليس كآخر يسترحم
يصيح على المدقعين الجياع　　أريقوا دماءكمُ تطعموا[16]

كل الاغراض الموضوعية التقليدية، تقريباً، موجودة في دواوين الإحيائيين، وإن كانت بدرجة أقل. في معظم هذه الأغراض، من الممكن ملاحظة النوع نفسه من التحولات التدريجية في الرموز والوظيفة.

من هذه الأغراض الهجاء الذي تغير تدريجياً من كونه موجَّهاً بنزعة شخصية إلى أخرى ذات جوهر سياسي حديث. قصيدة شوقي القاسية جداً التي كتبت في خروج اللورد كريمر من مصر عام 1907[17]، هي حالة في صميم هذه النقطة، ومثلها الهجائيات السياسية المتفرقة في دواوين الرصافي، وعلي الغاياتي، وآخرين.

كما أن الغرض المعروف بالفخر يتجلى في هذه الدواوين. لكن مرة أخرى، كان يتحول تدريجياً من التمجيد الذاتي الخاص في مسائل الحسب والنسب إلى وسيلة يُمجَّد فيها الكفاح السياسي. عدد من قصائد البارودي (أو أجزاء من قصائده) تزودنا بأكثر الأمثلة إضاءة في العصور الحديثة للمفهوم التقليدي للفخر، رغم أن بعض قصائده المتأخرة، المكتوبة أثناء نفيه، توضح أصول 'الوظيفة الحديثة' [للفخر]. الجواهري يمثل هذه الوظيفة الأخيرة بكامل اتساعها. قصيدته **إلى الدكتور هاشم الوتري**، المكتوبة سنة 1949، تتضمن جزءا طويلا يقع ضمن غرض الفخر من الناحية الأسلوبية. تتكلم [القصيدة] عن ثبات الشاعر في وجه الاضطهاد والإغراء، لكنها تشكل في الواقع تنديداً بحكام وطنه وكذلك بأسيادهم البريطانيين. مأزق الشاعر وعائلته مُشاهَد في سياق معاناة شعب العراق. ومع ذلك، فالشاعر واثق من أن شعره سينتصر في آخر الأمر، جالباً الدمار واللعنة للطغاة[18].

أخيراً، الغرض المعروف بالوصف الذي طُور خاصة في العصر العباسي، يستحق أيضاً أخذه في الحسبان في صورته الإحيائية. الشكل النموذجي لهذا الغرض أقصر من القصيدة، واستعماله في العصر القديم كان أكثرُه في وصف المشاهد الطبيعية. بعض النقاد الحديثين أكدوا أن الطبيعة في الشعر العربي القديم جامدة[19]. يستخدم الشعراء الإحيائيون هذا الغرض الشعري الفرعي «الوصف»

بالطريقة نفسها تقريبا التي استخدمها سابقوهم من الشعراء القدماء. في قِطَعهم الوصفية نجد تفاعلا ضئيلا بين الطبيعة والشاعر. لذلك من الممكن إدراك أن قصيدة مطران **المساء** تعامل غالبا من قبل النقاد العرب على أنها القصيدة الرائدة للأسلوب الشعري الجديد، وذلك لأنها على وجه التحديد تُظهر مثل هذا التفاعل[20].

لكن مثال مطران كان له تأثير قليل على الشعراء الإحيائيين الذين يحتفظ شعرهم، عادة، بخاصية الجمود في وصفهم للطبيعة. ومع ذلك، اتسع غرض الوصف في شعرهم متجاوزا المشاهد الطبيعية ليتضمن وصف المخترعات الحديثة. هذه السمة الجديدة في شعر الإحيائيين تستحق أكبر من إشارة عابرة على الأقل بمقتضى غزارتها المحضة. التعامل مع التقنيات والأجهزة الحديثة أحسَّه هؤلاء الشعراء ليزودهم بالعناصر اللازمة لموازنة اعتمادهم على الأساليب الشعرية القديمة، وبالتالي، لتحقيق الصيغة المفهومة ضمناً «خمر جديد في أوعية قديمة». بعض الشعراء، كالزهاوي من العراق، ذهبوا بعيداً لشحن دواوين بأكملها بشعر «علمي»، لكن التقنيات الحديثة صُورت بوضوح في أعمال كبار الإحيائيين، بمن فيهم شوقي، وحافظ إبراهيم، والرصافي. قصائدهم «التقنيه» مرصعة غالباً بالمصطلحات الحديثة (متضمنة [كلمات] مستعارة من لغات أوربية) تدل على أجهزة [أو أدوات] ومخترعات حديثة: الكهرباء، المنطاد، القطار، المذياع، البرقية، المقراب، الهاتف، وهلم جرا). بل إن الجهازين الأخيرين خدما الرصافي كوسيلة لنقل مغزى روحي في إحدى قصائده التي وصف فيها النوم بهاتف عن طريقِه «نصغي إلى الغيب» ومقراب [للنظر] «إلى الأرواح»:

تلفونٌ به إلى الغيب نصغي وتلسكوبُنا إلى الأرواح[21]

أحياناً، يقع الشاعر الإحيائي تحت إغراء مقارنة هذه الاختراعات، مع تفضيلها، بالوسائل البدائية التي وسمت حياة العرب القدماء، كما في قصيدة أخرى للرصافي:

**تعاليتَ يا عصر البخار مفضَّلاً		على كل عصر قد قضى أهله نحبا**
**فكم ظهرت للعلم فيك مَعَاجِزُ		به آمن السيفُ الذي كذّب الكتبا**[22]

هذه الأبيات، رغم سذاجتها، تمثل موقفا مشتركاً بين عدد من الإحيائيين. من ناحية، الشاعر يتبرأ من الماضي ويمجد الحاضر (والمستقبل). ومن ناحية ثانية، فإن تلميح الشاعر لشطر أبي تمام المشهور **السيف أصدق أنباء من الكتب** يُذكِّر بقوة بأن الشاعر لايزال يعمل داخل تراث الشعر العربي القديم، الذي يزوّده بنقطة الخروج حتى في قصيدة موجهة تقنياً. وجهة النظر هذه تظهر أيضا بحيوية في قصيدة أخرى للرصافي عنوانها «سفر في التومبيل»، وفيها يقارن السيارة الحديثة التي يركبها هو بالجِمال ثقيلة الحركة التي كان يركبها الشعراء العرب القدماء: النابغة، ولبيد، وطرفة، وآخرون[23]. ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن هذه القصائد ومثيلاتِها مجموعةٌ في دواوين الرصافي ومعاصريه تحت أبواب معنونة بـ «الوصف» أو «الوصفيات» التي تشمل أيضا قصائد تصف الظواهر الطبيعية.

د. المعارضات

في النقاش السابق للأغراض الشعرية المختلفة 'الموروثة'، أُعطي تأكيدٌ خاص على الوظائف الجديدة، ذات العلاقة بالموضوع أو النوع [الأدبي]، التي اكتسبتها هذه الأغراض مع الوقت. لكن الشعراء الإحيائيين وبوعي لم يتخلوا بأية حال عن الطرق القديمة في النظم الشعري. كان تمسكهم بجوهر بناء الشعر العربي القديم ولغته فعلَ اندماج مع سابقيهم القدماء، بل الحقيقة كان ولاءً لهم. لا يوجد هذا الولاء أكثر جلاء من تلك القصائد من شعرهم التي يحاكون فيها القدماء قصداً وعلانية. هذا النوع يسمى «المعارضة»، وهو مصطلح يُطلَق على القصيدة التي تتطابق في بحرها ورويها (وغالباً في جوهر موضوعها) مع نموذج قديم.

ومما لاشك فيه أنّ تأثير النموذج الأصلي القديم على المعارضة الحديثة لم يكن محصوراً في البحر، ورويّ القافية، والموضوع. إنّ أصداء النموذج الأصلي ظاهرة

في عموم لغة المعارضة. كما تظهر هذه الأصداء، في أبيات المعارضين، في الشكل الخارجي لتتابع الكلمات في الجملة [المصاحبة اللفظية] للشعراء القدماء. هذه الأصداء يمكن ملاحظتها خاصة فيما يجاور كلمات القافية؛ وبما أن جميع القصائد الداخلة في هذا الموضوع تقريباً موحدةُ روي القافية، فإن التأثير النهائي لهذه الأصداء ساحق في المعارضات. الشاعر الحديث، بعيداً عن طمس الرق القديم، الذي محيت كتابته الأصلية واستعمل للكتابة عليه ثانية، يستخدم وسائل متنوعة للاعتراف باستعارته [من القديم]. من مثل هذه الوسائل ذكر اسم الشاعر القديم في بيت أو أكثر من أبيات المعارضة[24]. وهناك طريقة أخرى، هي الاستشهاد حرفيا بنظم كلمات أو أشطر أو أبيات مشهورة، من النموذج الأصلي، وفي بعض الأحيان تحديد هذه الاستشهادات بعلامتي تنصيص.

موضوعات هذه المعارضات تتنوع. إنها تشمل كل أغراض الشعر العربي القديم، ممتدة من الشعر الديني (مثلا قصيدة شوقي المشهورة «نهج البردة» التي تتناول رسالة النبي محمد [صلى الله عليه وسلم] وتعتمد على قصيدة لشاعر العصور المتأخرة البوصيري) إلى الشعر الغزلي. كما استخدمت قصيدة حب شائعة من القرن الثالث عشر الميلادي نموذجا لعدد كبير من شعراء العصر الحديث، وهي قصيدة الشاعر الحصري القيرواني التي مطلعها «يا ليل الصب متى غده». لقد تضمنت مجموعةٌ شعريةٌ نشرت في بغداد عام 1961 ما لا يقل عن ست وثمانين قصيدة كُتبت معارِضةً للنموذج الأصلي، قصيدة الحصري (أغلب هذه المعارضات كتبها شعراء إحيائيون)[25]. يظهر أحمد شوقي بجلاء بين معارضي تلك القصيدة، وقصيدته التي تبدأ بـ «مضناك جفاه مرقده» حققت شعبية عظيمة، بفضل موسيقى وصوت المطرب المصري محمد عبد الوهاب. ثمة معارضة لشوقي جديرة بالاهتمام وهي معارضته لقصيدة الشاعر الأندلسي ابن زيدون النونية[26]. لقد كتب شوقي هذه القصيدة في منفاه القسري في إسبانيا أيام الحرب العالمية الأولى. وفيها يعبر عن شوقه إلى مصر، لكن البيئة الأندلسية في قصيدة ابن زيدون استغلت بمهارة من قبل شوقي لاستثارة أرض منفاه. امتداد المعارضات، المقر بها وغير المقر بها، في

[illegible]
في كثرة المعارضات].

بعض هذه المعارضات، خصوصا في دواوين الشعراء الأقل شأنا، ليست سوى تقليد باهت لروائع قديمة. ومع ذلك، تتنفس المعارضة روح الإبداع على أيدي الشعراء ذوي الموهبة العظيمة، كما في القصائد التي نظمها البارودي معارضاً شعراء عباسيين عظماء كالشريف الرضي، وأبي نواس، وأبي فراس الحمداني. لم يكن غير المرصفي ذي العقلية القديمة الذي ناقش في أوائل السبعينات من القرن التاسع عشر بعض معارضات البارودي، واجِداً إياها مساوية لنموذجها الأصلي القديم، إن لم تكن متفوقة عليه، فيما يتعلق بتماسك النظم، وأصالة المجاز[28].

ولكن المعارضات المقصودة تُمثِّل - بطبيعتها المحضة - نشاطاً قليلاً ما ينفتح على الإبداع، وفي القصائد التي كتبها الإحيائيون على هذا المنوال، يتم الاحتفاظ بالعناصر التراثية دون تحولات وظيفية ذات بال.

خروج على الأغراض التقليدية

لقد نوقشت، حتى الآن، تلك الأغراض الموضوعية التي لها جذورها في التراث القديم. أما الأغراض التقليدية الأخرى التي استمرت في شعر الإحيائيين فهي تشمل الغزل، والحكمة، والزهد، بالإضافة إلى أغراض أدنى شأناً كالمقطوعات ذات الموضوعات العرضية والهزلية، وأحيانا التاريخ الجُملي.

لكن في دواوين الشعراء الإحيائيين نجد أيضاً أغراضاً موضوعية ليست بالضرورة معتمدة على النموذج التراثي. أقواها جدارة بالذكر في هذا السياق القصائد المخصصة بأكملها للقضايا السياسية والاجتماعية. أغراض جديدة أخرى

تشمل قصائد قصصية وتاريخية بالإضافة إلى الأناشيد الوطنية والقصائد المنظومة للأطفال.

أ. الشعر الاجتماعي

الأفكار الجديدة الخاصة بالتضامن مع الفقراء والمضطهدين، سواء في مظهرها المتطرف أو الإنساني، سرعان ما ولدت بؤرة موضوعات جديدة في أعمال الإحيائيين. حافظ إبراهيم في مصر، والرصافي في العراق كانا من بين الأوائل الذين صوروا في شعرهم أزمة البؤساء في الأرض، وأحسوا بشعورهم وطالبوا مجتمعاتهم بإنقاذهم من بؤسهم. الجواهري ذهب خطوة أبعد من ذلك داعياً إلى تغيير اجتماعي لا عن طريق المسالك الخيرية ولكن عن طريق ثورة اجتماعية تقودها الجماهير المضطهدة. لكن الأسلوب الإنساني هو المسيطر إلى حد كبير في شعر الإحيائيين.

النموذج الإنساني يظهر، على سبيل المثال، في سلسلة قصائد كتبها الرصافي في مصير الفقراء من الأرامل والأطفال الذين كثيراً ما يواجههم الناس في شوارع بغداد. من أشهر هذه القصائد قصيدة **الأرملة المرضعة**[29]. في هذه القصيدة ليس الموضوع وحده هو الذي لا يعد من خصائص الشعر العربي القديم، بل بعض القواعد النظمية أيضاً. للقصيدة بناء قصصي: يمر الشاعر من عند أرملة اكتوَت بالفقر المدقع جالسة على رصيف مع طفلها اليتيم، حافي القدمين وفي ثياب رثة. هي تبكي، وتندب زوجها المتوفى الذي تركها وطفلها في حالة فقر مدقع. تحركت مشاعر الشاعر. اقترب من الأرملة ليعبر لها عن تعاطفه الصادق ليس عن طريق كلمة تخرج من الفم ولكن أيضا عن طريق تبرع سخي. الأرملة انفجرت دموعها امتناناً قائلة:

لو عَمَّ في الناس حسٌّ مثل حسِّك لي ما تاه في فَلَوات الفقر مَنْ تاها

التنوع في موضوع هذه القصيدة، مع النظم شبه القصصي نفسه، يتكرر في ديوان الرصافي[30]، إلى جانب أعمال شعراء آخرين ممن يتبعون خطواته.

ب . القصائد السياسية

في مناقشتنا لتلك الأغراض الموضوعية كالمراثي، والهجاء، وحتى المدح، استطعنا أن ندرك تسييسا ناميا لبعض الأغراض. لكن الموضوعات السياسية ليست نشاطا ثانويا فقط في دواوين الإحيائيين. مع المشاركة المتنامية لـ «رجل الشارع» في الأنشطة السياسية ومع نمو الوعي الوطني في أرجاء الوطن العربي، كان الشعراء مدعوين لمواجهة هذه القضايا. قضية دنشواي في مصر[31] سببت سخطا ضد البريطانيين بين الجماهير المصرية، وقد كتب كل شاعر مهم قصيدة أو أكثر عن الحادثة. كان حافظ إبراهيم من بين أكثر الشعراء صراحة، لكن حتى شوقي، شاعر القصر، خرج بقصيدته الخاصة المتأخرة بعض الشيء. وكتب شوقي قصيدة شهيرة أخرى في أعقاب القصف الفرنسي بالقنابل لمدينة دمشق في عام 1926. في هذه القصيدة، وعنوانها «نكبة دمشق[32]»، يمكن تمييز أسلوب جديد للشعر السياسي. كلمات وعبارات مأخوذة من القاموس السياسي الحديث، مثل «الشعوب»، و«الحرية الحمراء»، أخذت في الظهور في هذه القصيدة وغيرها من قصائد العشرينات من القرن العشرين. ثمة شاعر آخر أصبح الرائد السياسي لوطنه، وهو الجواهري الذي يمتلئ ديوانه بالقصائد السياسية المكتوبة بين العشرينات والسبعينات من القرن العشرين. كشعره الاجتماعي، هذه القصائد تحريضية إلى أبعد حد، ومشحونة بعناصر ثورية تثير الشفقة والرثاء. أثناء الحرب العالمية الثانية، الجواهري أصبح متعاطفا مع الشيوعية، وقصائده الطويلة المتحمسة عن معارك ستالنغراد وسيفاستوبول هي من بين أخريات تعكس نظرته الجديدة. في عام 1948، أثناء «الوثبة» المضادة للبريطانيين، اتخذ الجواهري دور المرشد الثوري، حيث أصبحت قصائده إنجيل جماهير بغداد.

الشعر السياسي لشوقي والجواهري احتفظ بالأسلوب القديم المحكم لمبدعيه.

لكن شعراء آخرين كانوا أقل تدقيقاً في أناقة الشعر السياسي. في سبيل مخاطبة «الجماهير»، تخلص الشعراء من عدد من التقاليد اللفظية التي هي السمة المميزة للشعر القديم، في حين كثيراً ما يُعطى البناء والشكل أقل مما يستحقان. توضح قصيدة بعنوان **مظاهرة**[33] للشاعر المصري محمد الأسمر (1900-1956)، كتبت في أعقاب مظاهرة سياسية دامية، هذه السبيل المبتذلة. تتكون القصيدة من سلسلة من العبارات السياسية المبتذلة، مخلوطة مع كلمات مرصوفة من ذخيرة التراث القديم. يقول الشاعر:

حرام علينا أن ننام وهذه دماء الكرام الأبرياء تسيل

كما نسمعه يقول:

وما نالت استقلالها قط أمة وليس لها تحت الغبار خيول

القصيدة نادرا ما تحتوي على انعكاس لرؤية الشاعر الخاصة للحدث التراجيدي، ولا ينقل المجاز المستخدم في القصيدة أسلوباً خاصاً.

هذا النوع من الشعر السياسي الشبيه بالنثر ليس محصوراً في الشعراء غير الكبار. إنه منتشر في دواوين كبار الشعراء الإحيائيين أيضا. ديوان الرصافي، مثلا، زاخر بمثل هذه القصائد. في قصيدة عنوانها **نهضة الشرق**[34]، نقرأ عبارات مثل:

أرى، بعد نوم طال، في الشرق يقظة نهوضية فيها طموح إلى المجد
ففي مصر شيدت للعلوم معاهد على أسس التحليل والبحث والنقد
ولم تتخذ غير التجارب منهجاً لتحقيقها من جوهر العلم ما يجدي
وفي الهند قامت للتحرر ثورة سياسية عزلاء قائدها غندي
وفي بغداد بين الأجنبي وبينها مزيد صراع في السياسة مشتد
زمان أتى من كل قوم بنهضة سياسية حتى أتت نهضة الكرد

هذه الأبيات مساوية لافتتاحية صحفية موزونة مقفاة. لم يكن الرصافي غير واع بهذه الخاصية النثرية، ففي إحدى قصائده يعترف بها مفتخرا:

وأرسلته نظماً يروق انسجامه فيحسبه المصغي لإنشاده نثرا[35]

«المقالة في شعر» ليست أقل بروزاً في دواوين شاعر عراقي آخر، وهو الصافي النجفي، إضافة إلى شعر شعراء آخرين ذوي نزعة سياسية في مصر (مثلاً علي الغاياتي)، وسوريا (مثلاً خير الدين الزركلي)، وأقطار عربية أخرى. هذه القصائد كثيراً ما توظف الأفكار ذات التدفق المنطقي، لكن بعيداً عن الوزن والقافية، لا يوجد في مثل هذه القصائد سوى القليل الذي يعطي القارئ انطباعاً أنها شعر. ومع ذلك، فإن مجرد ظهور هذا الغرض الموضوعي يبرهن بشكل حاسم أن الشعراء الإحيائيين لم يكونوا محصورين بالأغراض التراثية.

القصائد القصصية والتاريخية

الشعر القديم لديه القليل لتقديمه في طريق الشعر القصصي، خاصة القطع الملحمية الطويلة. من المسلم به، أن هناك قصائد طويلة عن موضوعات متنوعة، دينية، وتعليمية، ويبرز من بينها **ألفية ابن مالك** (القرن الثالث عشر الميلادي)، وهي شرح مفصل منظوم لقواعد اللغة العربية. ولكن هذه القصائد كانت تكتب عادة على شكل أراجيز (بوزن بحر الرجز، وبشطرين ذوَي روي واحد بدلا من توحيد روي القصيدة كلها). في النظام الأدبي العربي، تنحطّ قيمة الأرجوزة إلى قيمة الشكل فقط، وشكلها يعتبر جوهرياً دون الاعتراف به، أي غير مناسب لكونه شعرا سامق الجبين.

وبطريقة مغايرة متميزة، طور الشعراء الإحيائيون تراثا في كتابة القصائد الطويلة التي لم تكن بالضرورة تعليمية. أحياناً، كانوا طموحين بما فيه الكفاية لمحاولة كتابة الشعر الملحمي. من أجل تأكيد «شرعية» هذه القصائد، لجأ كتابها

غالبا إلى نظام توحيد روي القافية، أحد خصائص القصيدة، كما أن البحور التي اختاروها كانت البحور الطويلة المحترمة، بدلا من الرجز.

من أقدم هذه المحاولات كانت قصائد شوقي المعنونة «كبار الحوادث في النيل»[36] التي ألقيت في المؤتمر العالمي للمستشرقين، الذي انعقد في جنيف عام 1884. وهي قصيدة طويلة موحدة روي القافية (320) بيتاً من بحر الخفيف وروي قافيتها (اءوا)، وتقص أحداث مصر من العصر الفرعوني المبكر إلى الوقت الحاضر. إعجاب الشاعر بإنجازات الحضارة الفرعونية لا يوازيه سوى فخره بالنور العظيم الذي أتى به الإسلام إلى وطنه. كما تصور [القصيدة] مصر على أنها مهد التوحيد، الأرض التي احتضنت موسى الشاب والطفل عيسى. لكن مصر شهدت أيضا تعاقب نكبات سببها الرئيس هو الغزاة الأجانب (كالهكسوس والفرس والرومان). بعض النقاد يدعون أن قصيدة شوقي محاكاة لقصيدة فكتور هوجو **أساطير القرون**[37]. وقد يكون هذا صحيحا فيما يتعلق بالفكرة الفعلية لكتابة 'عرض عام' للتاريخ الوطني، لكن روح قصيدة شوقي ولغتها لا تَنِمّان عن أثر لنموذج غير عربي. من نواح كثيرة، القصيدة واحدة من الإنتاج الرائع للإحيائية المبكرة، والتي تجمع بين جلال الأسلوب القديم، مع روح الوطنية والنهضة.

شوقي كتب عدة قصائد في تاريخ الإسلام ونبيه [صلى الله عليه وسلم] (**الهمزية النبوية**، و**نهج البردة**)؛ وفي عبد الرحمن الداخل، الخليفة الأموي الأول في إسبانيا المسلمة (صقر قريش)، وفي الحرب العثمانية اليونانية (**صدى الحرب**)، وموضوعات أخرى. القصيدتان الأخيرتان تقدمان بعض التجديد المثير للانتباه في شكلهما ومضمونهما. **صقر قريش** كتبت على الطريقة المقطعية للموشحة، وهو شكل مرتبط بالتاريخ الثقافي لإسبانيا المسلمة، وبالتالي مناسب للغاية في قصيدة ذات علاقة بتاريخ ذلك البلد. الحقيقة أن العنوان الفرعي للقصيدة هو **موشحة أندلسية**[38]. القصيدة الأخرى، **صدى الحرب**[39]، (تتكون من 264) بيتاً موحد

الروي من البحر الطويل وقافية الباء) مقسمة إلى أجزاء، كل جزء يحمل عنواناً فرعياً خاصاً (مثلاً: **معجزات الجنود على الحدود**، **منعة السواحل العثمانية**، **أحلام اليونان**). هذه الخصائص تدل على وعي واضح من جانب الشاعر أن جنساً فرعياً، متميزاً من حيث الشكل عن القصيدة أو قصيدة الوصف كانت تجري محاولاته.

وواضح أن شوقي لم يكن الشاعر الإحيائي الأول الذي يجرب القصائد الطويلة في الموضوعات التاريخية والدينية. ففي عام 1870 أنتج الشاعر السوري جبرائيل الدلال (1836-1892م) قصيدة طويلة، بعناوين فرعية أيضا، بعنوان **العرش والهيكل** وهي تعكس بوضوح - في مادة موضوعها وفلسفتها الضمنية - الكتابة المضادة للكهنوت لفولتير[40]. ومع ذلك، فإن تجارب شوقي - وبشكل لافت للنظر، قصائده الإسلامية - هي التي ولدت نزعة بين معاصريه والتالين له لإنتاج قصائد قصصية طويلة في تاريخ الإسلام. من بين هذه القصائد، يجب ذكر قصيدة **مجد الإسلام** ذات العنوان الفرعي **الإلياذة الإسلامية** للشاعر المصري أحمد محرم (1877-1945)[41] وهي تتكون من حوالي ستة آلاف بيت؛ و**عيد الغدير** (بعنوان فرعي **الملحمة العربية الأولى**) للبناني بولس سلامة (1902-1979)، وهي تتكون من خمسة آلاف بيت. في وقت متأخر يصل إلى السبعينات من القرن العشرين، نجد شاعراً مصرياً هو كمال أمين يتعهد بكتابة سلسلة «ملاحم» إسلامية ضخمة من عشرة آلاف بيت أو أكثر لكل ملحمة، منظومة في أسلوب إحيائي مرقق (**ملحمة عين جالوت**، 1975؛ **الملحمة المحمدية**، 1979).

د . أغراض جانبية

في الوقت الذي كانت التجديدات التي تمت مناقشتها آنفا تُعامل من مؤلفيها باعتبارها ضمن مجموعة الكتابة الشعرية، فإنّ أغراضاً جديدة استخدمها الإحيائيون، وإن كان يُنظر إليها على أنها أقل انتماء لجنس الشعر، وغالباً ما كانت تستبعد من الدواوين الممثلة لهؤلاء. أحد هذه الأغراض الذي راق للشعراء

حوالي منعطف القرن الخرافات المنظومة. وربما كانت ترجمة محمد عثمان جلال للقصص الخرافية للافونتين عام 1870 بالفصحى والعامية من بين العوامل التي حثت شعراء آخرين على إنتاج خرافاتهم الخاصة المنظومة في فصحى نموذجية. كان شوقي مولعا بهذا الجنس، والجزء المنشور بعد وفاته من الشوقيات (الجزء الرابع) يحتوي على ستين قصة خيالية قصيرة منظومة. من هذه القصص الخيالية ست وثلاثون أرجوزة «غير معترف بشعريتها». وفي معظمها الروي موحد بين الشطرين فقط بدلاً من توحيده في القصيدة كلها.

غرض آخر وهو الأناشيد، وهي قصائد قصيرة تشبه القصائد العسكرية، منظومة لتُغنّى أو تُلقى في مناسبات وطنية أو شعبية. هذا الغرض له بداياته في أعمال أوائل المؤلفين في العصر الحديث مثل رفاعة رافع الطهطاوي الذي كتب في أوائل القرن التاسع عشر أناشيد وطنية، وأناشيد مدرسية محاكاة لقصائد مشابهة بالفرنسية (الطهطاوي أيضا ترجم الـ **Marseillaise** إلى نظم عربي)[42] [ترجمها الطهطاوي تحت عنوان **القصيدة المرسيلية**]. معظم أناشيد الإحيائيين تستخدم نظام الشعر المقطعي «الأوربي» والذي يسبق تاريخياً تبني الشعر المقطعي من قبل الشعراء العرب الرومانسيين خلال فترة ما بين الحربين [العالميتين].

نوع ثالث من الشعر الهامشي الإحيائي يتكون من قصائد كتبت للأطفال. هذه القصائد أنتجت بناء على طلب المؤسسات التعليمية وكانت تنشر في مجموعات شعرية معدة للطلاب الناشئين. وعلى الرغم من أن عدداً من هذه القصائد أصبح شائعاً للغاية في أرجاء الوطن العربي، فإنه نادراً ما ضَمَّنها مؤلفوها في دواوينهم.

وبغض النظر عن مرتبتها المتواضعة، فإنّ هذه الأغراض لها أهمية خاصة في تاريخ الشعر الإحيائي. وذلك لأن مؤلفيها عموما تجنبوا استخدام الكلمات المبهمة

والصيغ القديمة المبتذلة. لقد كافحوا لكي يُعِدّوا لغة شعرية سهلة الوصول إلى الناشئة وإلى مَن ليس لديهم خلفية أدبية، وفي بعض الأحيان لكي يستخرجوا إيقاعات اللغة المحكية وروحها داخل حدود الفصحى. لذلك، تُمثِّل هذه الأشعار الجانبية خروجا بعيد المدى على المعتقدات التراثية [الأدبية]. إن دراسةً عن كثب للغتهم قد تظهر أنهم كانوا ذوي أثر في أن تظهر لغة شعرية جديدة غير تراثية، بعد عدة عقود، في الشعر العربي الحديث.

هـ. المسرح الشعري

تنبغي الإشارة إلى حقيقة أن بعض الشعراء الإحيائيين انهمكوا في كتابة المسرحيات الشعرية، وهو جنس لم يكن معروفا تماما لأسلافهم. ويعود السبب في هذا، جزئياً على الأقل، إلى الشعبية المتنامية للفرق المسرحية في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. عدد من هذه الفرق المسرحية كانت تُخرِج مسرحيات شبه غنائية، تجمع نصوصها بين النثر والشعر. وعلى الرغم من أن مصر كانت تعج بمثل هذا النشاط المسرحي في منعطف القرن العشرين، فإن بدايات المسرح العربي، بما فيها المسرحيات الشعرية، وجدت في لبنان. في عهد مبكر يعود إلى عام 1876 نجد مسرحية لخليل اليازجي عنوانها **المروءة والوفاء**[43] مكتوبة بكاملها شعراً. هذه المسرحية، التي تتناول أخلاق وعادات العرب قبل الإسلام، جديرة بالانتباه لكون أبياتها وحتى أشطرها غالباً ما تقسم بين متحدثَين أو أكثر. هذه الممارسة سهّلت استخدام الشعر العربي التقليدي على المسرح، الأمر الذي أصبح السمة المميزة لمسرح شوقي الشعري وأتباعه. الكتاب اللبنانيون الذين أقاموا في مصر، وبشكل بارز نجيب حداد، استخدموا تقنية مشابهة سواء في ترجماتهم للمسرحيات الشعرية الغربية أو في تكييفهم لها: مثلاً ترجمة حداد لمسرحية شكسبير **روميو وجولييت** التي تحمل ترجمتها العربية عنوان **شهداء الغرام**.

لكن قمة المسرح الشعري الإحيائي هي في المسرحيات الخمس التي كتبها شوقي في آخر عقدين من حياته. والواقع أنّ شوقياً قام بمحاولة كتابة مسرحية

شعرية في وقت يعود إلى عام 1893، عندما نشر النسخة الأصلية لمسرحية **علي بك الكبير**، ولكنه نقحها تنقيحاً كاملاً وأعاد نشرها عام 1932 تحت العنوان نفسه.

إن مناقشة كاملة للمسرح الشعري لا تدخل في نطاق هذا الفصل. لكن الإشارة السابقة أُعدت لتخدم كمذكِّر آخر لتنوع القول عند الإحيائيين. إنّ أعمال هؤلاء الشعراء لم تكن محصورة بأي حال في محاكاة القصيدة والأغراض التراثية. تمسكهم القوي بنماذج التراث نضج مع الوقت، وقد نفذت عدة تجديدات، بعضها بعيد المدى، إلى كونهم الشعري.

4. البنـاء

على العكس من النظرة الشائعة، فإنّ القصيدة الإحيائية ليست خِلْواً من البناء. هذا الانطباع الذي يتعذر الدفاع عنه، كان قد أُختلق خلال الجدل المتكرر لنقاد الأدب من أن قصائد الإحيائيين تعاني من التهافت والتفكك[44]. أشد هذا النقد اللاذع ذلك الذي أعلنه عباس محمود العقاد عام 1921 في تحليله لقصيدة شوقي في ذكرى مصطفى كامل. لم يتهم العقاد شوقيا بالتفاهة والافتقار للفكرة المتماسكة فقط، بل ادعى أيضا أن نظام أبيات القصيدة اتفاقي، إلى درجة أنه يُمْكِن بسهولة إعادة ترتيبها دون تغيير «المعنى» العام. الحقيقة أنه أجهد نفسه في إعادة ترتيب الأبيات بحسب خطته لإثبات أن القصيدة تفتقر إلى الوحدة والبناء[45].

هذا النوع من النقد القاسي فيه بعض الصدق بسبب التأكيد المتكرر للنقاد العرب القدماء أن البيت منفرداً يجب أن يكون مستقلا بذاته، وأن التضمين يجب تجنبه. في وقت متأخر يصل إلى عام 1870، نجد حسين المرصفي يُعرِّف القصيدة بأنها «الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة الوزن

والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»[46].

هذا الرأي وأشباهه، سواء قصد بها أن تكون وصفية أو فرْضية، ليست مثبتة عن طريق البحث الحديث. لقد أظهرت الدراسات المتأخرة، وبشكل وافر، أن البيت في الشعر العربي القديم «بعيد عن كونه وحدة منعزلة مستقلة، كما يقال عادة إنه كذلك. بغض النظر عن القاعدة التي تُحرِّم التضمين، فإن الأبيات متصلة بواسطة تركيب ألفاظها وعباراتها وجُملها والعلاقات التي تحكم ذلك»[47].

لكن ليس فقط مجموعات الأبيات التي كثيراً ما تتقاسم موضوعاً مشتركاً في الشعر العربي القديم والإحيائي. على الرغم من أن هذا، بلا ريب، بناء متفق مع القواعد المقررة إلى حد كبير، فإن الذي يحدد شكله وصفته، إلى درجة كبيرة، هو الغرض الموضوعي للقصيدة أكثر من التفاعل الحر لعناصر القصيدة الواحدة.

الذي يميز القصيدة الإحيائية، مع ذلك، أنه حتى عندما يتوسع الشاعر في موضوع واحد، فإنه لا يتعامل مع نص قصيدته كاملاً كوحدة واحدة للتعبير عن المعنى. بالنسبة له، هي سلسلة من الوحدات الفرعية المستقلة إلى حد ما، والمتصلة عن طريق النظام التراثي الضمني. ليس ثمة حاجة للشاعر لتزويد [القصيدة] بصلة صريحة بين هذه الوحدات الفرعية لأنه يستطيع الاعتماد على 'الكفاءة الأدبية' لقرائه (أو مستمعيه)، الذين هم معتادون على مخزون الأبنية [الشعرية] التراثية. الواقع، وبعيداً عن محاولة رتق هذه الوحدات الفرعية عن طريق مُبدِلات موضعية، يؤكد الشاعر أحياناً على انفصالها [عن بعضها البعض] بإدخال بيت من الحكمة في نهاية الوحدة الفرعية. لقد أصبحت ممارسة وصل الجزء الرئيس في المدح بالجزء الفرعي السابق عن طريق الحيلة المسماة «التخلص» تقاليدية جدا إلى درجة أنه عند استخدامها من قبل شاعر مثل شوقي (كما سوف نرى في الصفحات التالية) فإنه لا يقصد بها تعزيز وحدة القصيدة، بل تستخدم علاوة على ذلك استخداماً مجازياً آخر، ومُصمَّمة لإظهار براعة الشاعر وتمسكه بتراث مقدس.

لكن أحيانا قد يتابع الشاعر بيتا منطقياً واحداً خلال قصيدته كلها. هذه حقيقة فيما يتعلق بالغرض الشعري الذي تمت الإشارة إليه سابقاً بـ «المقالة في شعر». الوحدة في هذا النوع من الشعر تشبه إلى حد كبير ما نجده في الكتابة الاستطرادية، وديناميكية «الوحدة الشعرية» - إن كانت موظَّفة بأي شكل - تكون بالتالي هامشية فقط.

لغة الشعر الإحيائي نادراً جداً ما توظف كعنصر يساهم في الوحدة البنائية. وهي كذلك، لأن القصيدة الإحيائية، ككل، ليست عادة ذات شبكة نصية متشابكة معتمدة على تفاعل الوحدات الصغيرة للقصيدة نفسها[48]. بل إن القصيدة الإحيائية النموذجية هي تتابع لإشارات متخللة في النص ملمحة باستمرار وقصد إلى نصوص تراثية محددة (شعرية، دينية، تاريخية). من المسلم به، أن خيارات الشاعر المفضلة، التي تنعكس في اختياره من المخزون الكبير لهذه النصوص، تُساعد في خلق «أسلوب فردي» يمكن تمييزه عن أساليب شعراء آخرين. لكن النزعات الأسلوبية الفردية للشاعر ليست بحد ذاتها عاملا حاسما فيما يعرف بـ «الوحدة العضوية».

فيما يلي، ستتم مناقشة البناء الموضوعي باختصار لخمس قصائد عن طريق توضيح «وحدتها من خلال تنوعها». القصيدة الأولى تتطابق مع أحد الأغراض الشعرية التراثية (المديح)؛ وثلاث من الأربع الباقية ليس سهلاً تحديد أغراضها بحسب الأغراض القديمة، على الرغم من أن القصائد الثانية والثالثة والرابعة تُظهر حِسّاً تراثياً في البناء. أخيراً، سوف تتم مناقشة قصيدة تنتمي إلى نوع «المقالة في شعر».

أولا، «في مدح الخديوي» لأحمد شوقي[49]

هذه القصيدة غير المعنونة، نشرت أصلا في جريدة **الواعظ** القاهرية في 4 آذار عام 1904 بمناسبة «العيد الكبير»، أي عيد الأضحى. تتكون القصيدة من ستة وثلاثين بيتا منظومة بإحكام على البحر الطويل وروي القافية هو الراء المضمومة.

كما هي العادة في المدائح القديمة، فإنّ هذه القصيدة تتكون من جزأين بارزين: النسيب التقليدي (المقدمة الغزلية)، والمدح الفعلي للخديوي. هذان الجزءان متصلان بشكل مناسب عن طريق «التخلص»، الذي يقع في البيت الخامس والعشرين. ولكن نظرة قريبة إلى البناء الموضوعي للقصيدة تكشف العدد الكبير من «الحركات». إضافة إلى ذلك، يحمل محتوى القصيدة ككل عنصراً إضافياً معاصراً بشكل جلي، رغم المحافظة على الممارسات القديمة. ويمكن تمييز أجزاء القصيدة والأجزاء الفرعية التالية:

أ. المقدمة (الأبيات 1-24) هذا الجزء يتكون من ثلاثة أجزاء فرعية:

أ-أ. النسيب (الأبيات 1-11) على الرغم من أن القصيدة كتبت في مناسبة عيد، إلا أنها تستهل بشكوى حزينة:

شجوني وإن جن الظلام كثير يؤلبها عادي الهوى ويثير

يستمر الشاعر في وصف آلام الحب التي حولت ليله سهرا، والراح الذي لا يقدر على تسكين أحزانه.

أ-ب. خطاب المناجاة الموجه إلى الحمامة (الأبيات 12-19) كالشاعر، الحمامة على غصن الشجرة معذبة بحب لم يكتمل، ومحطمة بسبب البين من الحبيب. يعترف الشاعر للطائر أن فضيلة الصبر قد خذلته.

أ-ج. الفخر (الأبيات 20-24) الشاعر الآن يؤكد أنه بغض النظر عن هذا الضعف من جانبه، إلا أنه ذو طبيعة شامخة: قوي في وجه النكبات، ورقيق نحو الآخرين. الصلة بين أ-ب و أ-ج هي ضمنية توفرها كلمة 'الصبر' التي تظهر في البيت التاسع عشر.

ب. المدح (الأبيات 25-36). البيت الخامس والعشرون هو في طبيعته «مخلّص». إنه يوضح أن الشاعر فقط من خلال مدحه الخديوي، السليل الشهير لمحمد علي، قد استعاد نفسه النبيلة.

ب–أ. (الأبيات 25-31) الخديوي يُمدح فيها بالأسلوب التقليدي: الشمس تحسده على إشراقته؛ وهو شريف وورع؛ لديه القدرة على تحقيق تلك الأشياء التي يتوق إليها رعاياه (والتي حققتها شعوب أخرى، كما يؤكد الشاعر)، لأنه شجاع وحكيم معاً.

ب–ب. (الأبيات 32-36) التماس نيابة عن الشعب: جد الخديوي، محمد علي، أرى الشرقَ الطريقَ إلى التقدم، ولذلك لا يمكن تصور أن أمة أخرى (واضح أنها اليابان) تحقق المجد في حين أن مصر لم تفعل. الهمة والتعليم هما أداتا تحقيق التقدم، والانبعاث الوطني.

الجزء الفرعي الأخير من القصيدة هو إلى حد ما مختلف عن الأجزاء الأخرى. إنه يعبر عن مطالبة للخديوي لاتخاذ خطوات ملموسة نحو تحديث وتقوية مصر. تأثير الأداء الياباني في بورت آرثر واضح. (نشرت القصيدة بعد عدة أسابيع فقط من الحدث، ولم يكن شوقي وحيداً، كما سوف نرى، في الدعوة إلى محاكاة النموذج الياباني). يضاف إلى ذلك، البيت الثلاثون، الذي يؤذن بنهاية المقطع، يلمح إلى طلب آخر من الخديوي: أن يسمح بدرجة من الديمقراطية البرلمانية، كما في الدول المتقدمة الأخرى.

بكلمات أخرى، البناء الموضوعي لهذه القصيدة، رغم مشاكلته للقواعد الأساسية للمديح، لا يتطابق بكل أجزائه مع المديح التراثي. الموضوع الحديث يبرز على نحو غير متوقع في نهاية القصيدة ويضفي عليه بعداً يمكن وصفه بأي شيء إلا بأنه قديم.

وجدير بالملاحظة، أنه بعد عدة أسابيع من نشر قصيدة شوقي في **الواعظ**، فإنّ حافظ إبراهيم (الذي لم يكن شاعر قصر) نشر في الجريدة نفسها قصيدة مدح للخديوي بمناسبة بدء السنة الهجرية الجديدة، وهذه القصيدة لم تكن معارضة لقصيدة شوقي في الموضوع والبحر والروي فقط، لكنها أيضا تبدأ بالنسيب وتنتهي بذكر عمل اليابان الفذ[50].

ثانياً، «توت عنخ آمون» لشوقي[51]

هذه واحدة من عدة قصائد لشوقي تحمل اسم **توت عنخ آمون** في عناوينها. أياً كانت هذه القصيدة، المكتوبة سنة 1923، فهي ليست مخصصة بكاملها لذلك الفرعون، لأنها تنتهي بمدح صاحب الملك في مصر، الملك فؤاد الأول.

تتكون القصيدة من أربعة وتسعين بيتا، منظومة على بحر الوافر بروي النون. وهي مقسمة إلى ستة أجزاء، مفصولة في الديوان بعلامات نجمية. هذا التقسيم يمثل الوحدات الفرعية الموضوعية الفعلية للقصيدة التي تشكل في الواقع ست وحدات:

أ. التأمل (الأبيات 1-7) يخاطب الشاعر الشمس (أخت يشوع) الشاهد الأكبر لتاريخ البشرية وسط كل تعاقبه وتقلباته.

ب. التاريخ (الأبيات 8-38) توت عنخ آمون يدل على مجد الحضارة المصرية القديمة. هذه الحضارة متهمة بشكل غير عادل بكونها قمعية، حتى ولو كانت النصرانية الغربية متخمة بالتجاوزات العنيفة.

ج. اكتشاف المقبرة (الأبيات 34-47) يخاطب الشاعر اللورد كارنارفون الذي يعود إليه الفضل لتنقيبه عن قبر توت عنخ آمون وخزائنه. وإن كان تعرض للعتب والغضب من قبل بعض المصريين، فإن ذلك لأنهم خائفون خشية أن يُنهب أثر وطني من قبل أجانب، ليس إلا.

د. نهر الملوك (الأبيات 48-64) لقد كان في هذا الموقع أن اكتشف توت عنخ آمون. كان الاكتشاف مذهلا للغاية إلى درجة أنه أحدث اهتزازا في أروقة مؤتمر جنيف، على الرغم من أن القوى المشاركة في المؤتمر لا تعامل طموحات مصر الوطنية إيجابيا.

هـ. تأملات في توت عنخ آمون (الأبيات 65-80) وهي تتعلق برؤى المصريين في الحياة والموت والبعث.

و. مدح الملك فؤاد (81-94) بخلاف الفراعنة، فؤاد ملك دستوري. الملك الحديث مطالب بأن يرشد الضالين، ويعالج أمراض أمته.

لذلك يغدو الشاعر ويروح بين الماضي البعيد والحاضر القريب. الأجزاء (ب) و(د) و(و) تهتم بشكل رئيس بتوت عنخ آمون والحضارة الفرعونية؛ بينما يتعامل الجزءان (ج) و(هـ) مع القضايا المعاصرة، أما الجزء (أ) فهو في طبيعة التأمل الميتافيزيقي. من هذه الأجزاء، جزءان متتابعان فقط (هـ و «و») هما المتصلان بوضوح. يتحقق هذا الاتصال عن طريق حيلة التخلص (البيتان 81-82) وفيهما يعلن الشاعر:

زمان الفرد - يا فرعون - ولّي ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا

هذه الجملة تتيح للشاعر أن يبدأ بمدح ملك «زماننا» الخيّر؛ يستغرق مدحه الأبيات الاثني عشر الأخيرة من القصيدة[52] كلمات هذا «المخلّص»، مع ذلك، غير متجانسة مع بقية القصيدة، بما أنه في الجزء (ب)، في واقع الأمر، قد برّأ مصر الفرعونية من الحكم الاستبدادي المفرط.

الجزءان (د) و(هـ) يمكن أن ينظر إليهما على أنهما يتعاملان مع موضوعات ذات علاقة [بموضوع القصيدة الأساس] (اكتشاف بقايا توت عنخ آمون، تصوراته للحياة والموت)، على الرغم من أن آخر أربعة أبيات من الجزء (د) تخاطب قضية معاصرة بمسٍ خفيف (مؤتمر جنيف)، وبالتالي تضعف الصلة بين هذين الجزأين. الأجزاء الأخرى مستقلة بشكل واضح عن بعضها البعض؛ ومن المهم أن ثلاثة أجزاء (أ) و(ج) و(هـ) مختتمة بحكمة (الأبيات 7 و47 و70)، الأمر الذي يؤكد انفصالها [عن بعضها] أكثر من اعتمادها على بعضها.

رغم أن القصيدة بأكملها يمكن اعتبارها قصيدة مدح، إلا أنها لم تنظم حسب القواعد التراثية للمديح. قد يكون الشاعر لايزال يوازن بناء القصيدة حسب القواعد

التقليدية، مثلاً كون الجزء الأخير هو بيت القصيد (الذي يظهر في نهايتها)؛ ومع ذلك، فإن حقيقة كونه أعطاها عنوان **توت عنخ آمون** بدلاً من **في مدح فؤاد** أمر مهم. رؤية الشاعر لمصر القديمة سيطرت على القصيدة، وعندما يتم التلميح إلى المشهد الحاضر، فإنه مربوط بطريقة ما بالماضي. بكلمات أخرى، المغزى الإجمالي للقصيدة يمكن أن يؤول على أنه «مصير مصر الماضي والحاضر منظوراً إليه من خلال الاكتشافات الأثرية». هذا التنظيم يتيح للشاعر أن يتجول بين الماضي والحاضر، من الآثار إلى السياسة، من الفخر إلى الأمل. تضمين الجزء الأخير مدحَ الملك فؤاد يمكن أيضا أن يسوغ: إنه وريث الفراعنة القدماء، لكنه مع ذلك ملك أكثر عدلا. بالنسبة للجزء الأول الذي فيه يستحضر الشمس، يمكن النظر إلى هذا على أنه «افتتاح كبير» مناسب لقصيدة عن مصير أمة.

ثالثاً، أين أيام لذتي و شبابي؟ للبارودي[53]

هذه قصيدة ذات موضوع «شخصي» أكثر من «عام». مثل جميع قصائد البارودي، ليس لها عنوان، لكن الشاعر (أو محقق ديوانه) أمدَّ القصيدة بالتمهيد التالي: «وقال وهو بسرنديب يتشوق إلى مصر، ويرثي صديقيه: الأستاذ الشيخ حسين المرصفي، وعبد الله باشا فكري». الواقع أن هذين الموضوعين يمثلان دوراً رئيساً في القصيدة، لكننا الآن سوف نرى أن القصيدة تشمل قضايا أخرى أيضاً.

القصيدة قصيرة نسبيا، تتكون من أربعة وثلاثين بيتا من بحر الخفيف وروي الباء. للقصيدة ثلاث وحدات فرعية في الأقل على الرغم من أنه ليس في الديوان المطبوع فراغات بين هذه الأجزاء الثلاثة:

أ. تذكر أيام الشباب الخوالي (الأبيات 1-13) يستهل هذا الجزء بهذه الكلمات: «أين أيام لذتي و شبابي؟»، ثم يواصل تذكره تلك الأيام الجديرة بالتذكر في القاهرة.

ب. سنوات الشيخوخة ووفاة الأعزاء (الأبيات 14-26) يبدأ هذا الجزء بمناجاة لرفيقين غير محددين:

يا نديمي في سرنديب كفا عن ملاهي وخلياني لما بي

على الرغم من أن هذا البيت يذكر بالخطاب التقليدي الموجه لرفيقين غير محددين والمستخدم من قبل الشعراء العرب منذ عصر ما قبل الإسلام، إلا أن ذكر مكان سرنديب يعيره قدرا من العفوية والصدق. الأبيات الأحد عشر التالية مخصصة لنوعين من الرثاء:

ب-أ. رثاء سنوات الشيخوخة (الأبيات 15-20) بخلاف شباب الحيوية المصور في الجزء (أ) هذا الجزء الفرعي يصف الحياة الجديرة بالرثاء التي وجد الشاعر نفسه فيها في المنفى. سنوات الشيخوخة تفرض ضريبتها عليه. جسمه ضعيف وبصره كذلك.

ب-ب. وفاة الأحباب (الأبيات 20-26) أخبار وفيات أقاربه وأصدقائه في مصر تصل إلى الشاعر في تتابع سريع: والديه، زوجته، وأخيراً صديقيه اللذين لا يُنسيان، حسين وعبد الله.

ج. الفخر (الأبيات 27-37) لقد أوذي الشاعر كثيراً، ولكنه رابط الجأش. توقف عن الاختلاط بالناس وعن الالتفات إلى كلماتهم الحاسدة وأفعالهم. يعي تماماً ما يحدث حوله رغم أنه يتظاهر بالجهل. العمر دليله إلى الحكمة والثبات في مواجهة النكبة. هذا فخر مخفف، مختلف عن قصائد البارودي في الفخر في مرحلة الشباب. بينما كان التمجيد في قصائده المبكرة موجهاً إلى أجداد الشاعر أو إلى شجاعته وأفعاله المجيدة، فإن موضوع الفخر في هذه الأبيات هو الشجاعة المعنوية في أوقات الشدة. هذا يتطابق مع النغمة الكالحة لمجمل القصيدة. لكن بينما يمتزج القسمان الرئيسان الأولان موجدَين اتصالاً منطقياً وعاطفيا كذلك (كم كان الشباب سارا في مصر؛ وكم هو حزين الآن، بعيداً عن الوطن، عندما دبت سنين الكهولة، ومات الأعزاء!)، فإن القسم الأخير، بأسلوبه الشبيه بأسلوب الفخر، هو إلى حد ما ضار بوحدة القصيدة. بالإضافة

الرابع:

كل شيء يسلوه ذو اللب إلا ... ماضي اللهو في زمان الشباب

والبيت الثاني عشر:

ليس يرعى حق الوداد، ولا يذ ... كر عهداً إلا كريم النصاب

والبيت الخامس والعشرين:

مضيا غير ذُكرة، وبقاء الذ ... كر فخر يدوم للأعقاب

والبيت الرابع والثلاثين:

إنما المرء صورة سوف تبلى ... وانتهاء العمران بدء الخراب

بغض النظر عن هذا الانحراف عن روح القصيدة الجامحة، من الممكن القول إن هذه القصيدة أكثر تماسكاً بشكل كبير في الموضوع، والمزاج، والشكل من القصيدتين السابقتين، أو، لذلك الأمر، من كل القصائد الإحيائية التي نوقشت في هذا الفصل.أجزاؤها ليست متباينة، وتمسكها بالأساليب التراثية للتعبير الشعري لم يُعِقها عن السعي لتحقيق منطقها الداخلي الخاص أو من عكس تجربة إنسانية متماسكة.

رابعاً، «في القطار» للرصافي(54)

هذه قصيدة من ستة وثلاثين بيتا منظومة على البحر الطويل وروي الباء. تحت عنوانها نجد التوضيح القصير التالي: «قالها لما ركب القطار من الآستانه إلى سلانيك سنة 1898» - وهو توضيح جوهري، كما سيتضح، لفهم العلاقة بين الأجزاء المكونة للقصيدة. للقصيدة ثلاثة أجزاء منفصلة عن بعضها بنجوم مطبعية:

أ. الحنين إلى الوطن والحزن (الأبيات 1-10) مطلع القصيدة هو:

تذكرت في أوطاني الأهل والصحبا   فأرسلت دمعاً فاض وابله سكبا

يتذكر الشاعر أيضا بعض النكبات التي أصابه بها الدهر. ومع ذلك يوضح الشاعر أنه عادة رابط الجأش وحليم. لا يسمح الشاعر لدموعه بالتدفق إلا عندما يكون في حالة حنين إلى الوطن أو عندما ينقر قلبه الحزن. وبالتالي، يكون القارئ مدفوعا للاعتقاد بأنه يقرأ قصيدة اعترافية. ولكن الأجزاء التالية تكذب هذه التوقعات، وتنمو القصيدة في مجملها متوافقة مع البناء متعدد الأغراض، وهو البناء المثالي جدا للقصيدة القديمة. يضاف إلى ذلك أن الجزء الأول ذاته ليس خلوا من التقاليد والتصورات القديمة، وبشكل واضح حاجة الشاعر لتوضيح 'ضعفه' على أنه انحراف عن الطريق الطبيعي. جاء هذا الاعتذار عن طريق إقحام أسلوب شبيه بالفخر، والذي لا يكاد يجاري مزاج هذا الجزء الحزين.

ب. القطار في حالة السير (الأبيات 11-27) يبدأ هذا الجزء بواو «رب»، وهي أداة عطف وعلامة على بدء موضوع فرعي جديد في الشعر العربي القديم:

وقاطرة ترمي الفضا بدخانها   وتملأ صدر الأرض في سيرها رعبا

يتذكر الشاعر أيضا بعض النكبات التي أصابه بها الدهر. ومع ذلك يوضح الشاعر أنه عادة رابط الجأش وحليم. لا يسمح الشاعر لدموعه بالتدفق إلا عندما يكون في حالة حنين إلى الوطن أو عندما ينقر قلبه الحزن. وبالتالي، يكون القارئ مدفوعا للاعتقاد بأنه يقرأ قصيدة اعترافية. ولكن الأجزاء التالية تكذب هذه التوقعات، وتنمو القصيدة في مجملها متوافقة مع البناء متعدد الأغراض، وهو البناء المثالي جداً للقصيدة القديمة. يضاف إلى ذلك أن الجزء الأول ذاته ليس خلواً من التقاليد والتصورات القديمة، وبشكل واضح حاجة الشاعر لتوضيح 'ضعفه' على أنه انحراف عن الطريق الطبيعي. جاء هذا الاعتذار عن طريق إقحام أسلوب شبيه بالفخر، والذي لا يكاد يجاري مزاج هذا الجزء الحزين.

الأبيات التالية مثال رائع للشعر «التقني» الإحيائي، والذي فيه يصف الشاعر المخترعات الحديثة بحماسة ورهبة. القطار سريع، لا يهاب الليل ولا مجيء عاصفة. لا يقف في طريقه شيء عندما يندفع مصفِّرا، مستعداً للسير إلى الأمام في أي وقت. الأوصاف في هذا الجزء هي أوصاف موضوعية مجردة، باستثناء الأبيات الثلاثة الأخيرة التي تفيدنا أن القطار مسافر بين القسطنطينية وسالونيكا ليلا. إضافة إلى ذلك، الحيوية التي تنتشر في جميع هذا الجزء لا تتوافق مع الروح الكئيبة للجزء (أ)، كما أن القصيدة لا تعطي توضيحا لهذا التغير المفاجئ في المزاج.

ج. العلوم والشرق (الأبيات 28-36) يستهل هذا الجزء بأبيات تمجيدية موجهة إلى العلوم التي من إنجازاتها الكهرباء والمحرك البخاري. لكن الشرق مبتلى بالجهل. لقد أصبح واجبا عليه أن يتبنى العلم والتقدم.

كل واحد من هذه الأجزاء الثلاثة مستقل[55]. بدون الإشارة الاستهلالية، سيكون القارئ تائها لتأسيس أي تواصل أو اتصال بين هذه الأجزاء. بغض النظر عن مادة موضوعها «الحديث» (المخترعات، العلوم، التقدم)، القصيدة تراثية في بنائها إلى درجة كبيرة. كما هو الحال في معظم القصائد التي تعتمد على النماذج التراثية، الجوهر الموضوعي لهذه القصيدة يمكن أن يلخص بجملة أو اثنتين، أي: «بينما كنت أركب القطار وأعجب بالعلم الحديث لإيجاده إياه، هاجمني الحنين إلى الوطن؛ وعلى ذكرى وطني تذكرت كذلك تخلفه العلمي». لكن هذا التلخيص الموضوعي لم يتم عن طريق كلمات النص، كما أن ترتيبه المؤقت لا يتفق مع ترتيب أجزاء القصيدة. بدون «الكفاءة الأدبية» التي يفترض أن قارئ الشعر العربي القديم يملكها، وبدون الملاحظة النثرية تحت العنوان، ستصدم القصيدة قارئها على أنها خليط من نصوص شعرية ثلاثة متباينة، موصولة بطريقة مهلهلة بواسطة البحر والروي الموحدين.

خامساً، «تحية العام الهجري» لحافظ إبراهيم[56]

هذه القصيدة، التي كان أول نشر لها في كانون الثاني عام 1909، تتكون من خمسة وستين بيتا من البحر الطويل وقافية الراء. تمد القصيدة [القارئ] بعرض عام للأحداث التي وقعت خلال العام السابق في أرجاء العالم الإسلامي. النص المطبوع متواصل دون أية فواصل بين أجزائه.

بما أن الحدث الذي يميز بداية التقويم الإسلامي هو هجرة محمد [صلى الله عليه وسلم] من مكة إلى المدينة عام 622، فقد كان مناسبا أن تبدأ القصيدة بإشارة دينية. لذلك فالأبيات 1-8 تتذكر اليوم الذي هاجر فيه النبي من مكة محاطا بملائكة الله. الأبيات 9-13 تعلق بشكل عام على فضل السنة التي انتهت لتوها. لقد كانت سنة مباركة لعالم الإسلام، وعلى الرغم من أن آلافاً من الناس قد توفوا فإن ملايين قد ولدوا. العالم الإسلامي يشهد يقظة عظيمة.

الأبيات 14-39 تلخص الأحداث في عدة مناطق إسلامية: تركيا (15-20) الدستوريون حققوا تقدما؛ إيران (21-27) الشاه الشرير لايزال ممسكا زمام الأمور، لكن الجماهير تطالب بحقوقها؛ المغرب (28-31) السلطان الشهواني عبد العزيز يتنازل عن العرش لصالح أخيه؛ أفغانستان (32-34) القوى الأجنبية (روسيا وبريطانيا) تم اتقاؤها بنجاح؛ الهند (35-36) العلم والتقدم في طريقهما. الأحداث في جاوة والجزائر وتونس ذكرت أيضا في الأبيات 37، و38، و39 على التوالي.

باقي القصيدة يركز على مصر. في الأبيات 40-47 الشاعر يقرر أن أيام النوم قد ذهبت، وأن روحاً جديدة قد أحيت الأمة المصرية. في الأبيات 48-57 يناشد الشاعر شباب وطنه لإظهار الزعامة والحكمة والثبات والفضائل التي يحتاج إليها لبناء وطن سعيد (كل بيت من الأبيات السبعة في هذا الجزء يبدأ بخطاب واحد موجه إلى «رجال الغد المأمول». الأبيات 58-61 تخاطب أولئك المصريين الذين يطالبون بدستور. الشاعر يؤيد كفاحهم لكنه يحذرهم من الإفراط في أعمالهم هذه التي قد تضر بالعاقبة. أخيراً، البيتان 62-63 يؤكدان على ملاحظة متفائلة: إن من

المؤمل أن يحقق المصريون طموحاتهم في السنة الجديدة كما فعل الأتراك في العام المنصرم. البيتان الأخيران يمجدان - كالعادة - الخديوي.

لذلك، من الممكن أن نميز ثلاثة أجزاء في القصيدة: المقدمة؛ وعالم الإسلام؛ ومصر. لكن هذه الأجزاء ليست منفصلة، كما في القصائد الأخرى التي نُظر إليها هنا، لكون المخطط العام للقصيدة يطوق أجزاءها المختلفة باتصال. إضافة إلى ذلك، هناك جوهر موضوعي واضح يُشكّل القصيدة كلها: لقد نَعِم عالم الإسلام بسنة كريمة؛ فلنكن، إذن، مفعمين بالأمل.

على الرغم من إن وحدة الجوهر والموضوع موجودتان في القصيدة، إلا أن وحدتها ليست من النوع الذي قد نبحث عنه في الشعر. القصائد الأربع الأخرى السابقة لديها، على الأقل، الحس التقليدي للبناء لدعم شعريتها. قصيدة حافظ إبراهيم، في المقابل، تعتمد فقط على التدفق الاستطرادي لدعم بنائها. بدون القافية والوزن وبدون التعبيرات الشعرية التقليدية المبتذلة المتفرقة خلال أبياتها، تصبح القصيدة لا شيء إلا مقالة تسجل مجموعة من الأحداث وتعلق عليها. الواقع أن لغة القصيدة تأتي أحيانا قريبة جدا للغة التأريخ في العصر القديم. هذا بارز خاصة في الأجزاء التي تتحدث عن البلدان الإسلامية المختلفة. معظم هذه الأجزاء تبدأ بصيغة «وفيه/ وفيها» (أي وفي السنة المعنية)[57]. هذه العبارة مألوفة في كتابة مؤرخي عصور الانحطاط العربي، وبشكل ملحوظ تاريخ الجبرتي الذي سجل الاحتلال الفرنسي لبلده.

5 - اللغة الشعرية

من أبرز مزايا القصيدة الإحيائية لغتها الرصينة فائقة البراعة، التي تتطلب من القارئ درجة من الاطلاع على لغة الشعر العربي القديم وقواعده. القصيدة الحديثة غالبا ما تنظم على نمط قصيدة قديمة، والقارئ الذي ليس على معرفة بالنموذج الأصلي القديم لا مفر له من أن يفقد بعض معانيها العميقة. يضاف إلى

ذلك أن القصيدة الإحيائية النموذجية، كما شاهدنا، هي خطاب ذو تداخل نصي إلى درجة كبيرة بحيث يلمح إلى عدة نصوص سابقة. القارئ المتمكن بدرجة كافية من التراث القديم هو فقط من يمكنه استيعاب الفروق الدقيقة للقصيدة الحديثة. بالتأكيد، كان الشعراء الإحيائيون مدركين تماما أن الجمهور القارئ يفتقد لكفاءة رجال الأدب في العقود الماضية؛ وبعضهم بذل جهدا مضنيا لتلافي استعمال عدد كبير من الألفاظ والتعبيرات الغامضة. ولكن كما أن مجرد بناء القصيدة موحدةَ القافية جعل تحقيق هذا الهدف مستحيلا عليهم، لجأ الشعراء إلى عدة وسائل لجعل شعرهم ممكنا فهمه من قبل القارئ العادي: زودوا دواوينهم بتعليقات تشرح الكلمات الصعبة وكذلك الجمل وانتظام الكلمات وحتى أبياتاً شعرية كاملة. لذلك، فإن عدة دواوين للإحيائيين تبدو، وهي مزينة بالحواشي، أكثر شبها في شكلها بالطبعات العلمية للنصوص القديمة منها بكتب للشعر الحديث. بعض تعليقات الحواشي التي زود بها الشعراءُ أنفسُهم دواوينَهم ليست فقط مفيدة في كشف معاني الكلمات غير المألوفة، لكنها أيضا مؤشر لتفسيرات الشعراء الخاصة لبعض النصوص الغامضة. ومع ذلك، ليست كل التعليقات هي من عمل الشعراء أنفسهم، بل إنها من عمل علماء اللغة [المحققين]، كتبت أثناء حياة الشاعر أو بعد مماته. غالباً ما تفشل هذه التعليقات الأخيرة، رغم غزارتها، في مناقشة كلمات القصيدة في سياقها المحدد؛ حيث إنهم انهمكوا بدلا من ذلك في مناقشات علمية لكنها غير ذات علاقة بالقصيدة. ثمة مثال ينطبق عليه هذا الكلام وهو مجموعة التعليقات المملة للشيخ المنصوري في الطبعة الأولى لديوان البارودي (1914-1915).

ولم يكن أيضاً تأثير اللغة القديمة بالضرورة أكثر وضوحاً في قصائد الإحيائيين المتقدمين منه في قصائد اللاحقين. لغة شوقي لم تكن أقل اعتماداً على الذخيرة [اللغوية] القديمة من لغة البارودي؛ وتراثية الجواهري هي بلا جدال أكثر وضوحاً منها عند الرصافي أو الزهاوي. العنصر البدوي القديم يمكن اكتشافه ليس فقط في قصائد شعراء كالشاعر المصري محمد عبدالمطلب (1871-1931)، الذي

يحقن استعمالات صحراوية الطابع في أعماله، بل أيضاً في قصائد شعراء مهذبي الطبع كبشارة الخوري وعلي الجارم. اللغة الشعرية الجاهلية السائدة في معظم شعر العصر الإسلامي لا يمكن اجتنابها في أي كلام شعري ذي علاقة بالنموذج القديم.

الكلمات والإشارات الضمنية

في كل الآداب يوجد أسلوب شعري مختلف عن اللغة القياسية. هذه حقيقة مؤكدة بالنسبة للغة الشعر الإحيائي لأن أسلوبه الشعري ليس [مستوحى] من الأدب المعاصر بل بالتأكيد من الأزمنة القديمة. البراعة في الشعر الإحيائي تتطلب من الشاعر ليس فقط أن يكون متمكنا من اللغة القديمة بل أيضا ذاكرة ممتلئة بالنصوص الشعرية القديمة. الشعراء الإحيائيون كثيرا ما يقولون لنا كيف أنهم في شبابهم حفظوا دواوين بأكملها للشعراء العرب القدماء، وعادة ما يكون ذلك بنصيحة من أساتذتهم أو شعراء أقدم منهم. القصائد القديمة يفترض أن تقوي ملكة الشاعر، لكن الحقيقة أنها تعمل كمخزن يستعير منه فعليا طيلة حياته الأدبية. هذه الاستعارات ليست محصورة في الكلمات والتعبيرات لكنها تشمل أيضا أبنية الجمل والتعبيرات التي تمتد لتشمل أبياتاً أو أشطراً بأكملها متطابقة مع النماذج العروضية للبحور العربية المختلفة.

يتخطى اعتماد الشاعر على النماذج القديمة، مع ذلك، المواد المعجمية والنحوية. إن مجرد توظيف هذه الاستعارات هو، في الواقع، محدد باستعمالها من قبل الشعراء السابقين. في التشبيه، مثلاً، يُستحث الشاعر على استخدام أداة قديمة بدلا من بناء أداته الخاصة عن طريق تصوير تجربته في الحياة أو خياله. في قصيدة «الأرملة المرضعة»، الرصافي يصف تأثير نقص الغذاء على بطلته بقوله: «واصفر كالورس من جوع محياها»(58). الآن، كلمة «ورس» كلمة قديمة، تعرفها القواميس القديمة بأنها «نوع من شجر أصفر في اليمن يستخدم كمرهم أو صبغة صفراء». الكلمة لا تستخدم في العربية المعاصرة، على الأقل في الحديث الفطري

للشاعر. لذلك اعتمد الشاعر في تشبيهه على مادة مصورة من كلمات أدبية قديمة. من غير ريب، وسيلة التشبيه تبدو مأخوذة مباشرة من أحد أبيات سينية البحتري المشهورة[59]:

في اخضرار من اللباس على أصـ فر يختال في صبيغة ورس

القيمة التناصية للشعر الإحيائي ليست محصورة في استعارة الكلمات وتنظيمها وفي المجازات. الشاعر الإحيائي يعتبر مقتدراً، فوق كل شيء، عندما ينجح في تأسيس صلة مباشرة بين ما يقول في بيته الشعري وما قد قيل في قصيدة قديمة مشهورة. وبالتالي فالحالة القديمة كامنة في قصيدته. في قصيدة موجهة إلى الملك فيصل الأول ملك العراق، يناجي أحمد شوقي قارباً يطفو بعيداً على نهر الفرات على النحو التالي:

قف تمهل وخذ أماناً لقلبي من عيون المها وراء السواد[60]

استعمال المها دلالةً على العذراء الفاتنة يتكرر كثيرا في الشعر العربي القديم والمتأخر، ومعنى أن عيونها تسبب تهديدا عاطفيا يبحث الشاعر عن أمان منها، هو أيضا معنى مشاع ومبتذل. الحديث عن الاستعارات [من الشعر القديم] بلغة التناص يعني بالتالي انتحاراً مضاعفاً. لكن هناك في البيت السابق ما هو أكثر من استعارة مبتذلة. إنه يلمح إلى بيت مشهور لأحد شعراء القرن التاسع الميلادي البغداديين، علي بن الجهم:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[61]

من أجل الاستيعاب التام لاعتماد شوقي على علي بن الجهم هنا، من المهم معرفة أن الرصافة والجسر اسمان لمكانين في بغداد على شواطئ الفرات. في سياق مدح مُوَجَّه إلى ملك العراق المعاصر، ليس ثمة طريقة لإطراء عاصمة الملك سوى استحضار مرجعية قديمة . عن طريق التلميح إلى بيت الشاعر القديم مُطريا جمال

للنصوص القديمة في القصائد الحديثة هو من أبرع الطرق أهمية في الفن اللفظي للشعراء الإحيائيين.

الصور البلاغية القديمة

في تميّز مغاير لسابقيهم المباشرين، حاول كبار الشعراء الإحيائيين بعد البارودي تجنب الاستعانة المفرطة بالخدع اللفظية والكلمات القديمة المهجورة. في «عصر الانحطاط» الذي سبق العصر الحديث، كان أشد ما استنفد أذهان الشعراء هو انشغالهم بتمكنهم من اللغة غير المألوفة واستعراض مهاراتهم اللغوية عن طريق أنواع مختلفة من الأساليب البلاغية. لذلك، فالشاعر، مثلاً، يكون محترماً إلى درجة كبيرة لإنتاجه قصيدة جميع كلماتها ثلاثية الأحرف، أو قصيدة جميع حروفها «عاطلة» - أي خالية من التنقيط -، أو قصيدة مجرد لغتها تظهر جميع المجازات والحيل التقليدية. كان استخدام الجناس والطباق مفرطا بشكل خاص، إضافة إلى بعض النظم الإيقاعي للكلمات والتتابع المنظم لها في البيت الشعري (مثلا الترصيع، والمقابلة، والموازنة، ورد العجز على الصدر).

في دواوين الشعراء الإحيائيين يجد الإنسان جميع هذه الصور على نحو لا يمكن إنكاره، لكن وقوعها في القصائد أقل بكثير. علاوة على ذلك، تستعمل أحياناً وظيفياً، أي لدعم معنى الأبيات التي تظهر فيها. ومع ذلك، فإنّ إحدى هذه الصور «الجناس» ظل بارزاً خاصة في هذه الدواوين. في قصيدة غزلية لإسماعيل صبري، مثلا، نجد البيتين التاليين:

وإلى متى ذا الصد عن مضنى الهوى عودي ليورق بالتواصل عودي
واستأنفي موصول عائد أنسنا فالقرب عيدي والبعاد وعيدي[62]

في هذين البيتين خمس كلمات مشتقة من جذور تتكون من مجموع الأحرف ع - و(ي) - د. وواضح أن ذلك صُمم ليكون ممارسة في البراعة اللغوية، سببه الجوهري عرض بهلواني لغوي، لا يحقق أية وظيفة لا في الدلالة ولا في الجناس من شأنها أن تقوي معنى النص الشعري. إنه إلى حد كبير لمجاراة ممارسات شعراء عصر الانحطاط.

يمارس عدد من الشعراء الآخرين الجناس بطريقة وظيفية أكثر. في قصيدة وجهها شوقي إلى قادة بلده السياسيين المتنازعين نجد البيت التالي:

**ترامـيـتـم فـقـال الـنـاس قـوم		إلـى الخـذلان أمـرهـم تـرامـى**(63)

لا يستخدم هذا البيت الجناس فقط، بل أيضاً ما يعرف برد العجز على الصدر (أي بيت يبدأ وينتهي بالتعبير نفسه)، والذي سبق أن واجهناه في الجزء السابق. في هذا المثال، تخدم هذه الصور هدفاً بلاغياً. كلا الكلمتين المشتقتين من الجذر (ر م ي) تشيران إلى موضوعات مركزية يدور حولها البيت والقصيدة كلها: الصراع السياسي ومصير مصر. إنّ وضع هاتين الكلمتين في البيت، إلى جانب إعطائهما موقعين بارزين فيه، يؤكد الفكرة بشكل فعال. من الجدير إضافته، مع ذلك، أن شوقي بعد بيتين أنتج لعبة لفظية أخرى مشتقة من الجذر (ر م ي):

**إذا كـان الـرمـاة رمـاة سـوء		أحـلّـوا غـيـر مـرمـاهـا الـسـهـامـا**

هنا، الكلمات الثلاث المشتقة من الجذر السابق لا يكاد يوجد لها وظيفة، والغرض من هذا التلاعب اللفظي هو تزيين القصيدة بزخرفة أخرى أيضاً. من غير شك، البيت كله له طبيعة القول المأثور الذي نظم ليخدم كاستراحة تقليدية لالتقاط الأنفاس بين الموضوعات الفرعية [للقصيدة].

مواد معجمية جديدة

الشعر الإحيائي إذن لم يستطع أن يخلص نفسه من عدد من السمات البلاغية

التي ميزت الصنعة اللفظية لشعراء عصر الانحطاط. كانت بعض هذه الممارسات الموروثة تعتبر غير مناسبة للعصر الحديث من قبل النقاد الحديثين، بل، في الواقع، من قبل بعض الشعراء أنفسهم. لكن الولاء للنموذج القديم، بما فيه مظاهر عصر الانحطاط، كان طاغياً.

ومع ذلك، فإنّ تأثير الحياة الحديثة ولغتها أصبح - جنباً إلى جنب مع هذه العناصر القديمة- ملموسا بازدياد في دواوين الإحيائيين. يختلف الشعراء في درجة استعدادهم لدمج كلمات مصوغة حديثا في قصائدهم (مثلاً، رجعي) أو كلمات عربية قديمة مشربة بمعنى جديد (مثلاً، جامعة). الشيء نفسه ينطبق على تقبلهم للأسلوب الحديث والتراكيب النظمية الحديثة أو، لذلك الشأن، الكلمات الأوربية المستخدمة في العربية الحديثة (مثلاً، البرلمان، والديمقراطية، والميكروب). كما لوحظ سلفاً، بعض الشعراء مولعون بالكلمات الأوربية التي تدل على أشياء علمية أو تقنية لأنهم أحسوا أن مثل هذه الكلمات الحديثة بجلاء زودت شعرهم بـ «مضمون حديث» يشتهونه. لكن عددا آخر من الشعراء كانوا كارهين لتوظيف كلمات أجنبية خشية أن يشوهوا صفاء لغتهم. اتخذ شوقي سبيلاً وسطاً بين هاتين الطريقين المتضادتين. كان مقتصداً في استخدامه للكلمات الأجنبية، خاصة الكلمات الأكثر تقنية. لكنه لم يتردد في دمج أسماء أجنبية، وأحياناً، كلمات أجنبية في قصائده الكبيرة. هذا يصدق خاصة على شعره الهزلي أو «الخفيف»، لكننا نلتقي بمثل هذه الاستعمالات في أكثر قصائده «احتراماً». في قصيدته «توت عنخ آمون»، مثلا، نجد اسم كرنارفون. هذا الاسم يكتسب تأثيرا مضاعفا واضحاً في البيت الذي ورد فيه، لأن الشاعر استخدمه كقافية، مع حرف المد الألف المضاف إليه في نهاية البيت، كما يتطلبه البناء العروضي (الشطر المعني هنا هو: فروع المجد من كرنارفونا). وهناك مثل آخر لافت للنظر لتوظيف شوقي للكلمات الأجنبية يرد في القصيدة القاسية جداً التي كتبها لدى مغادرة اللورد كرومر مصر عام 1907. تظهر كلمة «فُتْبول»، ثانية كقافية مع حرف المد الألف المضاف إليه في نهايتها:

هل من نداك على المدارس أنها تذر العلوم وتأخذ الفتبولا[64]

أخيراً، من الممكن أن نجد في شعر بعض الإحيائيين (خاصة المتأخرين منهم كبشارة الخوري والجواهري) بعض المنظومات اللفظية التي تذكر بالمدرسة الرومانسية، التي بدورها تعكس تصورا أوربيا للغة الشعرية. من تلك المنظومات اللفظية «أساطير الهوى» و«نغمة الحزن» و«لهيب الحياة». لكن هذه الاستعمالات قليلة جدا ومتباعدة، وعندما تحدث، فإنها غالبا ما تكون محاطة بمفردات وخيال الشعر القديم. علاوة على ذلك، لغة الشعر الإحيائي هي، بشكل سائد، ذات تعبير عن المعنى الحقيقي أكثر من المعاني الضمنية، والتفاعل الدلالي لكلمةٍ في قصيدةٍ محصورٌ عادة داخل حدود البيت أو، في أفضل الأحوال، داخل الجزء الفرعي للقصيدة. نادراً ما تتفاعل كلمة مع لغة القصيدة كلها لإنتاج مضمون جديد مكثف ودلالي إيحائي. إيحائية كلمة في قصيدة إحيائية هو أكثر [ورودا] من عدم مطابقتها لما نجده في الشعر القديم. لذلك، فكلمة «الزمان»، التي تعني حرفيا «الوقت»، توحي عادة بـ «القدَر، والحظ، والمصير» كما في الشعر القديم. قد يكون من النادر أن تفيد ضمنا معنى خصوصيا [عند الشاعر] للوقت، منقولا من خلال ديناميكية قصيدة معينة.

لذلك فالشعراء الإحيائيون كانوا غير قادرين على إنتاج لغة جديدة ذات تعبير شعري، بل إنهم في الواقع لم يكونوا راغبين في ذلك، على الرغم من أنّ بصمات اللغة العربية الحديثة مرئية أحياناً على سطح قصائدهم. إن بروز لغة شعرية جديدة لم يكن إلاّ مع بزوغ مفهوم جديد للشعر، في فترة ما بين الحربين، مجسدة في جماعة المهجر، وفيما بعد، في المدرسة الرومانسية المصرية.

الهوامش

*) آثرتُ استخدام مصطلح «الشعر الإحيائي» في مقابل مصطلح new-classical poetry، الذي استخدمه الكاتب، على الترجمة الحرفية وهي 'الكلاسيكية الجديدة' التي تحمل من الدلالات والإحالات الثقافية والتاريخية الغربية ما لا ينطبق بالضرورة على هذه المرحلة من عصور الأدب العربي. فمصطلح «الشعر الإحيائي» أو «الإحيائية»، إضافة إلى أصالته العربية، أقوى المصطلحات التي أطلقت على هذه المرحلة الشعرية، التي يعنى بها هذا الفصل، دلالة عليها وانطباقا على طبيعتها وظروفها ونتائجها. المترجم.

**) ما بين القوسين المعقوفين [ ] هو من إضافة المترجم اقتضتها ظروف الترجمة.

***) مصطلح «القديم» في هذا الفصل يقابل مصطلحات medieval, classical, and old التي يراوح الكاتب في استخدامها دلالة على الشعر العربي في عصور قوته من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي. كما يستخدم الكاتب مصطلح late-medieval وتعني الشعر العربي من سقوط الدولة العباسية إلى بزوغ عصر النهضة في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، ويقابله في هذه الترجمة مصطلح «عصر الانحطاط». وفي نهاية الفصل أُوْرَد الكاتب كلمة classicism، وقد وجدتُ أن كلمة 'تراثية' أفضل ما ينقل معناها في السياق الذي وردت فيه بالتحديد. انظر جزء «اللغة الشعرية» في نهاية هذا الفصل. المترجم

1) الترجمة الرائعة التي حوَّل بها سليمان البستاني (1856-1925) الإلياذة إلى لغة عربية منظومة نُشرت عام 1904.

2) انظر: مصطفى لطفي المنفلوطي، **مختارات المنفلوطي**، القاهرة: المكتبة التجارية، بدون تاريخ [1912]؟، ص 138.

3) انظر: M.M. Badawi, '**Al-Barudi: Precursor of the Modern Arabic .Revival**', Die Welt des Islam n.s. XII (1969), pp. 232-4

4) «**المجلة المصرية**»، تموز 1900، ص 85؛ والنص مقتبس من: أدونيس، علي أحمد سعيد، «**الثابت والمتحول**»، ج 3، بيروت، 1978، ص 94.

5) وردة اليازجي، «**حديقة الورد**»، بيروت، بدون تاريخ (1867؟)؛ عائشة التيمورية، «**حلية الطراز**»، بدون تاريخ (1885؟).

6) انظر: علي محمد الحديدي، «**محمود سامي البارودي: شاعر النهضة**»، ط 2، القاهرة، 1969؛ Badawi, 'Al-Barudi'.

7) حسين المرصفي، «**الوسيلة الأدبية**»، ج 2، القاهرة، 1292، ص ص 474-502.

8) حافظ إبراهيم، «**ديوان حافظ إبراهيم**»، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ج 1، بيروت، 1969، ص 35. التفاصيل كاملة عن هذا المرجع والمراجع الأخرى، انظر ثبت المراجع الخاص بهذا الفصل.

9) الطبعة الجديدة لديوانه، [المشار إليها سابقا] حذفت منها المدائح الموجهة إلى الخديوي (الملك فيما بعد) وعائلته. ومع ذلك، يظهر عدد ضخم من القصائد التي كتبت على شرف عدد من الشخصيات المرموقة الذين لا ينتمون إلى العائلة المالكة.

10) علي الجارم، «**ديوان علي الجارم**»، القاهرة، 1968، ص ص 481-487، هذه القصيدة ستتم مناقشتها لاحقاً.

11) محمود سامي البارودي، «**ديوان محمود سامي البارودي**»، بيروت، ص ص 54.-56

12) انظر: Antoine Boudot-Lamotte, Ahmad Sawqi: l'homme et l'oeuver, Damascus, 1977, pp. 158-62.

13) أحمد شوقي، «**الشوقيات**»، بيروت، بدون تاريخ، ج 3، ص ص 157-160.

14) «**الشوقيات**»، ج 1، 223.

15) محمد مهدي الجواهري، «**ديوان الجواهري**»، ص ص 259-266.

16) «**ديوان الجواهري**»، ص 139.

17) تبدأ بـ: «أيامكم أم عهد إسماعيلا؟» («**الشوقيات**»، ج 1، ص ص 173-176).

18) «**ديوان الجواهري**»، ص 468.

19) G von Grunebaum, 'The response to nature in Arabic poetry', Journal of Near Eastern Studies, IV (1945), pp. 137-51.

20) أدونيس، «الثابت والمتحول»، ص 96؛ M.M.Badawi, A critical introduction to modern Arabic poetry, Cambridge, 1975, p. 73.

21) معروف الرصافي، «ديوان الرصافي»، القاهرة، 1953، ص 193.

22) «**ديوان الرصافي**»، ص ص 207-208.

23) «**ديوان الرصافي**»، ص ص 213-215.

24) أنظر، مثلا، قصيدة شوقي «نهج البردة» (**الشوقيات**، ج 1، ص ص 190 وما بعدها)، حيث يُشار في البيت المائة إلى شاعر «البردة» الأصلي، البوصيري، بوضوح؛ وبعده ببيتين ثمة إشارة صريحة إلى «المعارضة».

25) محمد علي حسن، «**ديوان يا ليل الصب**»، بغداد، 1961.

26) «**الشوقيات**»، ج 2، ص ص 103-107.

27) إبراهيم عوضين، «**المعارضة في شعر شوقي**»، القاهرة، 1982.

28) «**الوسيلة الأدبية**»، ص ص 474 وما بعدها؛ خاصة 483 و489 و492.

29) «**ديوان الرصافي**» ص ص 208-210.

30) مثلاً، «**ديوان الرصافي**»، ص ص 39-42 أم «اليتيم»؛ ص ص 58-63 «اليتيم في العيد»؛ ص ص 215-217 «من ويلات الحرب»؛ ص ص 292-293 (أم الطفل في مشهد الحريق).

31) عراك شب بين ثلاثة ضباط بريطانيين - كانوا يطلقون النار على طيور- وسكان بلدة دنشواي في أعلى مصر، وانتهى هذا العراك بمقتل أحد الضباط الثلاثة. الحكومة تحت سلطة كرومر انتقمت مباشرة بالإعدام العلني لأربعة قرويين، وبالجلد والسجن لثلاثة والسجن المؤبد لاثنين.

32) «**الشوقيات**»، ج 2، ص ص 73-76.

33) محمد الأسمر، «**ديوان الأسمر**»، القاهرة، بدون تاريخ، ص 97.

34) «**ديوان الرصافي**»، ص ص 367-368.

35) «**ديوان الرصافي**»، ص 50.

36) «**الشوقيات**»، ج 1، ص ص 17-33.

37) شوقي ضيف، «**شوقي شاعر العصر الحديث**»، القاهرة، 1953، ص 97.

38) «**الشوقيات**»، ج 2، ص 170 وما بعدها.

39) «**الشوقيات**»، ج 1، ص ص 42-52.

40) مقتطفات من هذه القصيدة توجد في كتاب سامي الكيالي «**الأدب العربي المعاصر في سوريا**»، ط 2، القاهرة، 1968، ص ص 65-71.

41) عن «إلياذة» محرم، انظر: M.M.Badawi, Modern Arabic literature and .the west, London, 1985, p. 49.

42) هذه الترجمة يمكن العثور عليها في مجلة **الهلال**، كانون الثاني 1918، ص 325.

43) الطبعة الثانية، القاهرة، 1902. عن هذه المسرحية، انظر: محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، بيروت، 1956، ص ص 294-298.

44) انظر: S. Moreh, 'The neoclassical qasidah: modern poets and critics', in G. von Grunebaum .(ed), Arabic poetry: theory and development, Wiesbaden, 1973, pp. 155-79131

45) عباس محمود العقاد، والمازني، إبراهيم عبد القادر، «**الديوان: كتاب في النقد والأدب**»، القاهرة، 1921، ص ص 47-54.

46) «الوسيلة الأدبية»، ج 2، ص 468.

47) Raymond P. Scheindlin, Form and structure in the poetry of al-Mu tamid ibn Abbad, Leiden, 1974, p.108.

48) Cf. M.M. Badawi's Analysis of Shawqi's poem 'al-Hilal' (Journal of Arabic Literature, II [1971], pp. 127-35), in which he points out intra-textual interactions.

[انظر تحليل مصطفى بدوي لقصيدة شوقي **الهلال** حيث يُشير إلى التفاعلات النصية الداخلية].

49) «**الشوقيات**»، ج 2، ص ص 5-6.

50) «**ديوان حافظ إبراهيم**»، ج 1، ص ص 31-33 هذه القصيدة، مع مدائح أخرى موجهة إلى سلالة محمد علي، حذفت من الطبعة السابعة (القاهرة، 1955م) للديوان. حول تأثير مسألة بورت آرثر انظر أيضاً: «**ديوان الرصافي**»، ص ص 473-475.

51) «**الشوقيات**»، ج 1، ص ص 266-274؛ نشرت القصيدة أصلا في **مجلة سركيس**، كانون الثاني 1923. وحول مناقشة لهذه القصيدة، انظر: Boudot-Lamotte, Ahmad Sawqi, pp.80-84.

52) هذه الأبيات الاثنا عشر حذفت دونما إشارة ضرورية من طبعات «**الشوقيات**» التي نشرت في مصر بعد ثورة عام 1952. وبالتالي فالبيتان المستشهد بهما أعلاه يفقدان وظيفتهما الاتصالية، ليصبحا بيتي النهاية للقصيدة كاملة، مما يحيلهما غير ملائمين بشكل مناف للعقل.

53) «**ديوان البارودي**»، ص ص 54-56.

54) «**ديوان الرصافي**»، ص ص 206-208.

55) الجزء الثاني الذي يصف القطار، باستثناء الأبيات الثلاثة الأخيرة منه، أقتطعت من القصيدة وضمنت في بعض كتب القراءة للمرحلة الابتدائية في عدة أقطار عربية.

56) «**ديوان حافظ إبراهيم**»، ص ص 31-33.

57) الأبيات 13، 28، 35، 37، و40.

58) «**ديوان الرصافي**»، ص 208.

59) انظر: 1st. J. Arberry, Arabic poetry: a primer for students, Cambridge, 1965, pp. 73-81, where this poemappears side by side with English translation.

حيث ظهرت هذه القصيدة جنباً إلى جنب مع ترجمته بالإنجليزية.

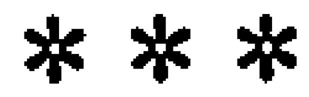
60) «**الشوقيات**»، ج 4، ص 88.

61) علي بن الجهم، «**ديوان علي بن الجهم**»، تحقيق خليل مردم، دمشق 1949، ص 141.

62) إسماعيل صبري، «**ديوان إسماعيل صبري**»، تحقيق أحمد الزين، القاهرة 1938، ص 2.

63) «**الشوقيات**»، ج 1، ص 221.

64) «**الشوقيات**»، ج 1، ص 174.



الفصل الثالث

الشعراء الرومانسيون

تزامن بروز الشعر الرومانسي، في كثير من الأقطار العربية، مع فترة تغير عنيفة هزت أرجاءها، وساهمت في إعادة تشكيل الحياة فيها في معظم فترات القرن العشرين التي تلت. فمن نتائج الحرب العالمية الأولى أن اندثرت الإمبراطورية العثمانية، التي كانت أنجح نظام سياسي في التاريخ الإسلامي. فالأقاليم العثمانية في مصر وبلدان المشرق تحولت في العشرينات من هذا القرن إلى دول مستقلة. ولكن بالرغم من ظهور نظم سياسية جديدة في هذه الأقاليم، إلا أن السيادة السياسة القديمة عليه لم تتغير، وأخذت شكلاً جديداً باستمرار النفوذ الأنجلو-فرنسي في حوض النيل والمشرق، بينما أجازت عصبة الأمم في عام 1922 إبقاء سوريا، ولبنان، وفلسطين، وشرق الأردن تحت الوصاية. وبالرغم من إعلان مصر والعراق دولاً ذات سيادة واستقلال، إلا أن واقع السيطرة الأوربية نجح في احتواء هذا الصيغة الجديدة من الاستقلال الوطني؛ في الوقت الذي كان النظام الفرنسي في شمال أفريقيا يأخذ طابعاً استمرارياً كئيباً. ويمكن القول بأن فترة المراوغة السياسية هذه كانت أيضاً فترة انتعاش في القاهرة ودمشق وبغداد. فقد مهد السقوط النهائي

للنظام العثماني لظهور حركة قومية، كانت مكبوتة خلال أيام الحرب، وصاحب ظهور الأشكال السياسية الجديدة عواطف جياشة اجتاحت الجماهير العربية وقياداتها المختلفة. وفي بعض الأحيان، تحولت هذه العواطف الوطنية الجياشة، وما واجهها من قمع من قبل القوى الغربية، إلى حركات ثورية حقيقية مثلما حدث في مصر في عام 1919، والعراق في عام 1920.

وكان ظهور عالم عربي جديد من الدول الحديثة الاستقلال بعيد الحرب العالمية الأولى نتيجة حتمية، لتضافر عوامل سياسية وفكرية، تعود في جذورها إلى القرن التاسع عشر. ولم يتخلف الأدب عن مواكبة التحديات الجديدة، التي ولدتها التكنولوجيا الوافدة من أوربا الغربية، وما صاحبها من نظريات اجتماعية وسياسية. فقد شهدت العقود الأولى من القرن العشرين حضوراً قوياً لأجناس أدبية جديدة كالرواية والمسرح والقصة القصيرة، نتيجة للتأثر بترجمة الأدبين الإنجليزي والفرنسي ومحاكاتهما، وكان الكتاب المصريون في المقدمة يضيئون طريق الإبداع. غير أن التحولات الشكلية، التي طالت الأجناس الأدبية النثرية، لم تطل مثيلاتها الشعرية. فإيقاع شعر القصيدة وشكلها، التي أبدعها الشعراء الكلاسيكيون الجدد، ظلا في جوهرهما أمينين لجرس القصيدة التي كتبها أمروء القيس قبل ألف وثلاثمائة عام. فقد ظل الشعر، من عصر ما قبل الإسلام إلى أيامنا هذه، أرقى أنواع الفن العربي، فظل الشعر مفخرة العرب و ديوانهم، الذي تميزوا به، وحصن الدفاع الأول عن الذات الأدبية العربية أمام الاكتساح الأوربي. وبالرغم من أن بعض الشعراء الرومانسيين دعوا، صراحة، للتجديد في أشكال الشعر العربي، وقاموا بتجربة أشكال جديدة من الأوزان والأشكال الشعرية، إلا أن الشعر العربي في مجمله حافظ على الوزن والقافية الواحدة، وفيما يتعلق بالشعر العربي الحديث فقد كان التراث الشعري الغني مصدر إلهام وعاملاً لكبح جماح التغير السريع. وعليه فالشكل العام للشعر العربي تغير بوتيرة بطيئة وغير متسارعة في الفترة بين عامي 1910-1940 إلا أن ثورة حقيقية عصفت بلغة هذا الشعر وحساسيته العامة،

والفضل في ذلك يعود للشعراء الرومانسيين. ولكن التغيرات الجذرية في شكل هذا الشعر ظهرت في أواخر الأربعينات، عندما فقدت الرومانسية جاذبيتها كأسلوب أدبي عربي.

وقد ساهم الشعراء الكلاسيكيون الجدد، بشكل كبير، في إعادة اكتشاف جماليات النثر العربي، وإعادة صياغة مزاياه، ولكنهم في الوقت نفسه، كانوا رواد الحركة الجديدة التي وصلت ذروتها مع الرومانسيين. فالذي يميز الشعراء الكلاسيكيين الجدد عن نظرائهم الرومانسيين هو حدة الذوبان الشخصي فيما يكتبونه من تعابير شعرية. وحتى في اللحظات القليلة، التي كان فيها شعراء مثل البارودي وشوقي في أقصى درجات التجلي والذاتية، لم يجدوا صعوبة في النظم بسلاسة وتمكن ضمن الأطر الشعرية التقليدية، فقد كانوا على وئام تام مع هذه الأطر، ولم يجدوا ما يوجب الثورة عليها. فقد كانت رسالة هؤلاء هي إعادة بعث وإحياء التراث اللغوي في الشعر. أما نظراؤهم الكلاسيكيون فقد سعوا إلى الخروج على القوالب والممارسات الفكرية القديمة، وتغيير الكتابة الشعرية؛ وقد و فقوا، إلى حد ما، في مسعاهم الأول، وأبدعوا بكل المقاييس في مسعاهم الثاني. ففي الوقت الذي كان فيه الكلاسيكيون الجدد في الغالب محافظين في علاقتهم بالتراث العربي الأدبي، دعا الرومانسيون إلى التغيير والتجديد، وفي بعض الأحيان، إلى الخروج عليه كلية. وفي نهاية المطاف يمكن القول بأن الكلاسيكيين الجدد قاسوا إبداعاتهم ومواهبهم بمعايير الأدب العربي الكلاسيكي. أما الشعراء الرومانسيون فقد تطلعوا دائماً لأوربا الغربية، مشاركين في هذا التوجه معاصريهم من طلائع الحركة الثقافية والسياسية. وكانت القضية الأساسية الهامة، التي جاءت بها الليبرالية الأوربية الجديدة، هي قدسية حرية الفرد، فالفرد كائناً من كان، وضيعاً أو عظيماً، رجلاً أو امرأةً، له دور يلعبه في تقرير مصير الجماعة. ومهما كانت الأوضاع في أي قطر من الأقطار العربية المختلفة فإن هذه الفكرة لاقت صداً كبيراً تراوح بين الابتهاج والترحيب أحيانا، والحيرة والارتباك وخيبة الأمل أحياناً أخرى.

ولبنان، الذي هجر معظم روادها أوطانهم هرباً من الظروف الاقتصادية الصعبة والملاحقة السياسية المستمرة من قبل السلطات العثمانية. وبعد سنتيين حافلتين في باريس، زاد فيهما إطلاعه على الأدب الفرنسي، وشارك فيهما في نشاطات دوائر المهاجرين المعارضة لحكم السلطان عبد الحميد، حذا مطران حذو عدد من الأدباء السوريين واللبنانيين الكبار، وهاجر في عام 1892 إلى مصر، واستقر بها حتى وفاته في عام 1949. وليس مستغرباً أن صيته ذاع في البداية كصحفي عمل في الأهرام لما يقارب عشر سنوات. وفي عام 1900 أصدر **المجلة المصرية** دورية خاصة به، تصدر مرتين في الأسبوع، وفي عام 1902 أصدر صحيفة يومية هي صحيفة **الجوائب المصرية**. وإذا أجال المرء النظر بين صفحات هذه الصحيفة فلا بد أن يستشف من ذلك معدن شخصية مطران في ذلك، طاقاته غير المحدودة، واهتماماته العلمية والفكرية المختلفة المتشعبة؛ فقد حوى كل عدد من الدورية أقساماً في الأدب، والسياسة، والاقتصاد، والزراعة، وأسئلة في الصحة العامة، و خلاف ذلك. فقد كان إصداراً متعدد الاهتمامات، يلبي الاحتياجات الفكرية المتنوعة لتلك الحقبة، التي شعر فيها عدد قليل من المثقفين ضرورة تنوير المواطنين وتثقيفهم. وقد احتل الأدب حيزاً مهماً في الدورية، وظهر شعر مطران نفسه فيها، بجانب زملائه من الشعراء أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم.

وقد أبدى مطران اهتماماً ملحوظاً بالتجارب الشعرية المجددة التي تأثرت بما يجري في الساحة الفكرية الفرنسية. وتطرق أحد مقالاته بعنوان «أسلوب جديد في الشعر الفرنسي» إلى مجموعة شعرية للكاتب المستقبلي الإيطالي مارينيتي Marinetti، كانت قد صدرت في المجلة الفرنسية لا ريفو بلانش «**La Revue Blanche**» في (يوليو 1901)، وفي هذا المقال كتب مطران عن بعض حسنات الشعر العربي باستثناء مهم واحد[1]:

« تربط الأبيات بمعانيها ببعضها البعض في القصيدة كلها، وتسعى كلها لغاية ومعنى واحد. وهذا يختلف عن طريقة نظمنا قديماً وحديثاً فيما عدا بعض المحاولات التي قام صاحب هذه الدورية [مطران نفسه] لإبداع طريقة مخالفة للتقاليد ... »[2].

والنقطة الأخرى، التي يبدي فيها مطران رغبته في الخروج عن أطر النظرية الشعرية التقليدية، تظهر في المقدمة التي كتبها للمجلد الأول لديوانه « **ديوان الخليل** » (القاهرة، 1908) وقد أبدى مطران تذمره من الجمود الذي يقيد الشعر المعاصر: النماذج التي تنسجها على صفحات الأوراق البيضاء تشبه الآثار التي تخلفها أقدام تائهة في صحراء غير واضحة المعالم. ولذا فهو في هذه المرحلة يريد كتابة شعر على طريقته الخاصة، لينفس عن مشاعره في وحدته، وقيود الوزن والقافية لن تحيده عن هدفه. ففي هذه المقدمة، وفي مقالته عن شعر مارينيتي، أكد مطران على ضرورة وحدة القصيدة بشكل أوضح وأكثر صراحة ممن سبقوه أو عاصروه. كما أنه أنزل الفرد منزلة أعلى من القيود الشعرية، التي يفرضها زمنه، والتي تحكمت في نظم الشعر منذ العصر الجاهلي. فبلاغة الشعر عنده يجب أن تخدم من الآن حاجة الشاعر وعواطفه الخاصة، والتعبير الصريح عن هذا المبدأ يضع مطران في منزلة مختلفة عن معاصريه من الكلاسيكيين الجدد، وتجعله الرائد الحقيقي للشعر الرومانطيقي الصرف. غير أن النظرية وحدها لم تكن كافية لتتويجه بهذه الريادة، بدون دليل قوي من نظمه الشعري، الذي عكس في الوقت نفسه أصالته، والتحولات الجذرية في مساهماته الشعرية.

ومن نظرة أولية فاحصة يستشف المرء أن أعمال مطران في التسعينات من القرن السابق (1890-1900) تبرز أن شعره كان مزيجاً طريفاً من الشعر التقليدي، الذي اشتكي منه في مقدمة ديوانه، وعنصراً آخر أكثر تشويقاً وأصالة، فديوانه « **بدري وبدر السماء**، 1894 » يعتمد على مقارنة تقليدية بين حبيبة الشاعر « بدره » وبدر السماء تحيط به السحب كالجواري. بالرغم من ذلك فإن هذه الصور الشعرية

المستهلكة ترد جنباً إلى جنب مع أبيات تعبر عن الطبيعة وقد حباها، الله بروح خاصة بها تستشعر وتعبر عن عواطف الشاعر بحلوها ومرها، الشاعر الذي كتب عليه الشقاء[3]:

وفي الهواء حنين من الهوى وزفير
وللمياه أنين تذوب منها الصخور
وللنسيم حديث على المروج يدور
وللأزهار فكر يرويه عنها العبير[1]

وعلى نحو مشابه في «**وفاة العزيزين**»، 1897، تبدو القصيدة لأول وهلة وكأنها رثاء كتبه الشاعر في موت قريبه يوسف مطران وزوجته. فيها يقص الشاعر وفاة القريبين، نادباً قساوة القدر، ومشيداً ببراءة ضحاياه وطيبتهم. ولكن هناك اختلافاً جوهرياً يميز هذه القصيدة عن قصائد الرثاء المتعارف عليها، فالشاعر لا يؤبن المتوفين في مكان عام أمام الأقارب أو الأحبة، وإنما يقوم بذلك وحيداً في المروج، باحثاً في هدوء الطبيعة وجمالها عما يخفف وطأة الحزن الذي تملكه. فالقصيدة ليست جزءاً من طقس علني، يخفف بها وطأة المصاب على الآخرين، ولكنها ارتماء في أحضان الطبيعة من شاعر مكسور الخاطر[5]:

أنا في الروض ساهر وهو نائم بات في قرة الدجى وهو ناعم
كلما جئته وقلبي باك رق دمعي كمائه وهو باسم
أبتغي سلوة من مصاب لم يلطفه عقده المتقادم..
أيها الروض كن لقلبي سلاماً وملاذاً من الشقاء الملازم[6]

هذا التماهي العميق لروح الشاعر مع محيط الطبيعية الخلاب حوله يصل مدى حدته في قصيدة «**المساء**»، التي كتبها في الإسكندرية في عام 1902. فمرة أخرى، ومن الانطباع الأول يخال المرء أن القصيدة لا تخرج عن المألوف من الوهن الذي يصيب الشاعر جراء تباريح الحب والصدود، موضوع شعري قديم قدَمَ الشعر

ذاته. وعندما يتحرك الشاعر إلى الأجزاء الثلاثة الأخيرة فقط نجد شخصية الشاعر تلهم وتشكل لغة القصيدة وصورها. ففي هذه الأبيات يتأمل الشاعر الشمس الغاربة ويرى فيها محنة: فهي تصور صراعاً بين الليل والنهار يماثل الصراع الذي يجيش في داخله؛ فضوء اليقين في داخله تصيبه ظلال الشك وتطمره كما يطمر الغروب الزاحف وضوح النهار، ووميض الضوء المتراقص فوق التلال وخلال السحب ليس إلا تألق الدمع المنحبس في عينيه. فالكون كله ينتحب معه وهو يرقب أفول حياته هو وحيويته(7):

فكأن آخر دمعة للكون قد مزجت بأخر أدمعي لرثائي
وكأنني آنست يومي زائلاً فرأيت في المرآة كيف مسائي(8)

قصيدة كهذه تجعل من مطران رمزاً حقيقياً لمرحلة التحول في تطور الشعر العربي الحديث. والأمثلة الأخرى، التي تبرز خصائص أخرى من شعره، تتضمن قصائد «**الأسد الباكي**» و«**عتاب**» و«**العزلة في الصحراء**». غير أن ذلك لا يبرر القول بأن هذه الأمثلة تبرهن على خروج تام على الشعر التقليدي، لأن الانطباع الذي توحي به هو لشاعر وحيد مع أفكاره وعواطفه يعبر عنها بأمانة وصدق بلغة تلقائية خارج القيود المعهودة للبلاغة.

يحاول مطران في بعض المرات تجربة دعوته للإبداع في شكل الشعر العربي ومحتواه. فقصيدة «**نفحات الزهر**» نظمت وفق بَحْرَيْ الرمل والكامل، وفي مقطع منها يكون صدر البيت الأول من الرمل و عجزه من الكامل. وهو يصف إحدى مرثيات معلمه يوسف اليازجي بأنها «شعر منثور»: فهي منظومة بنثر موزون، يضبطه سجع وتكرار، بالرغم من أن القصيدة غير مقفاة ولا موزونة. هذا مع العلم بأن هذه تجارب منفردة لا تكرر، وتكمن قيمتها في كونها لافتة للنظر، ولكن مساهمة مطران الأهم والأكثر تأثيراً على مستقبل الشعر العربي هي تفضيله للشعر السردي الدرامي، وهو مثال شاخص على تمكن مطران، بنجاح منقطع النظير، من توظيف جنس من أجناس الشعر الأوربي في نظم القصيدة العربية. وقد كتب مطران

سرده التاريخي لحياة «النابليونيين» (1806-1870) **The Two Napoleons** وعمرة ستة عشر عاماً، وكانت تلك محاولة أولى من سلسلة محاولات شعرية لافتة للنظر، والتي أبرز بعضها رغبة الشاعر الصادقة للتصدي للطغيان بكل أشكاله. فقصائد مثل «**نيرون**»، و«**سور الصين العظيم**»و«**موت بُزرجُمُهْر**» تشكل تجسيداً حقيقياً لهذه الرغبة التي ترمز بشكل خفي للطغيان في العالم العربي. وقصيدة «**الجنين الشهيد**» تعبر عن إدانة حقيقية لتأثير الفقر والاستغلال، في المدينة، على فتاة فقيرة قادمة للتو من الريف، بينما تشكل قصيدة «**فنجان قهوة**» دراما رومانسية تراجيدية للإخفاق في الحب، مليئة بأوصاف وتشبيهات رائعة، وتصوير دقيق لبيئة مفعم بالحوار العفوي الصادق المؤثر بين شخصيات القصيدة. وبالرغم من الحضور الدائم لعنصر السرد في القصيدة العربية ما قبل الحديثة، إلا أنه لعب دائماً دوراً ثانوياً في المواضيع القصيدة التقليدية كالمديح والتفاخر، وكان دائماً يوظف بوصفه أداة لإعلاء أفعال الممدوح أو للتغني بصفات الشاعر وإنجازاته. أما في منظومات مطران السالفة الذكر فكان السرد هو الشكل الحقيقي للشعر والذي كان في بعض القصائد مثل «**نيرون**» 327 بيتاً، طويلاً بشكل ملحوظ.

ولربما حقق مطران بعض ما سعى إليه في مقدمه ديوانه الأول، وهو رغبته في كتابة شعر أقرب لزمانه وذلك بكتابه شعر متعلق بالحرية والانطلاق على المستويين القومي والفردي. فقوة شخصيته وحيويتها تبرز من خلال أطر النظم التقليدية عندما ينظم ببساطة وتلقائية عن محنته العاطفية. غير أن هناك حالة من التوتر المستمر بين الشاعر، الذي يكتب «لأروح عن نفسي في وحدتي»، والشاعر الذي هو صديق ومعاصر لحافظ وشوقي. فمقابل كل قصيدة تنبع من الداخل، مثل «**المساء**»، هناك العديد من القصائد في المديح والرثاء وغيرها، التي تنظم في مناسبات اجتماعية وسياسية. ولكل قصيدة سردية مثل «**فنجان قهوة**»، أو «**الطفل الشهيد**» التي تتطرق لمفاهيم وأجواء خيالية جديدة، هناك الكثير من القطع الشعرية، التي تذهب للنقيض الآخر من الإغراق في التقليد. ولم يستطع

مطران التغلب على هذا التوتر في نهاية مسيرته الشعرية؛ فيوجد في المجلد الأول من شعره، الذي نشر في عام 1908 كل ما يوحي بإبداع مطران وتجديده. أما المجلدات الثلاثة الأخرى من ديوانه فلم تستطع تجاوز إنجازاته الكبيرة في طبعة 1908. بالرغم من ذلك، نجد انه حقق ما كان يصبو إليه في مقدمة ديوانه الأول، فقد مهد الطريق للشعراء، الذين عاصروه، والذين أتوا بعده، ليكملوا ما بشر به.

شعراء الديوان

بالرغم من أن ملكة مطران الشعرية الضخمة لامست حدود الإبداع في أحيان كثيرة، إلا أنها تجلت بشكل كبير ضمن أطر أدب الكلاسيكية الجديدة. فهو، و إن عبر في كتاباته عن ضيقه بالقيود، التي تفرضها البنى الكلاسيكية للشعر، كان صوته في الغالب متزناً ومحدوداً، و سَخَّرَ جزءاً مهماً من شعره، ليجدد معالم طريق التطور في المستقبل. فقد أثر بشكل كبير على ثلاثة من جيل الشباب المصريين: عبد الرحمن شكري (1886-1958)، و إبراهيم عبد القادر المازني (1890-1949)، وعباس محمود العقاد (1889-1946). وقد ذاع صيت هؤلاء في الأوساط الأدبية في مرحلة، كانت مصر تمر فيها بمرحلة سياسية وثقافية انتقالية. وكذلك يمثلون المصريين الجدد، الذين وجدوا أنفسهم، بعد الحرب العالمية الأولى، في دولة قومية جديدة. فشكري والمازني هم نتاج مدارس علمانية جديدة ظهرت في مصر في القرن التاسع عشر، وهما أيضاً خريجا كلية إعداد المعلمين في القاهرة.والعقاد، الذي ولد في أسوان، جاء إلى القاهرة ليبدأ حياته صحفياً ثم مدرساً في مدرسة. وبعد الحرب أصبح هو والمازني صحفيين وكاتبين متفرغين، وأصبحا أيضاً عضوين في حزب البعث. وكانت حياه شكري العملية مختلفة بعض الشيء، حيث أمضى الفترة بين عامي 1909-1912 في «جامعة شفيلد» في بريطانيا، وبقي إثر عودتة في خدمة وزارة التعليم حتى تقاعد في عام 1944، ولم ينخرط في الحياة العامة كالمازني والعقاد.

وقد أخذ الثلاثة على عاتقهم تدشين انطلاقة جديدة. فقد دفعهم تأثرهم

بالشعر الغنائي على الدفاع، بحماسة، عن الخيال الرومانسي في القصيدة العربية، وانتقدوا، بقوة، شكل الشعر الذي كتبه الكلاسيكيون الجدد، وخاصة رمز هذا النوع من النظم أحمد شوقي. وقد أطلق على هذه المجموعة اسم «الديوان» من عنوان كتاب في الأدب والنقد، صدر باسمهم في القاهرة في عام 1921 من جزئين هو «**الديوان: كتاب في النقد والأدب**»، علماً بأنه، في ذلك الوقت، نشب خلاف علني بين شكري والمازني، فظهر الكتاب باسم العقاد والمازني فقط. وقاد العقاد الحملة ضد شوقي، رمز شعراء الكلاسيكية الجديدة، بشكل دلل على عزم العقاد مع زملائه على الإطاحة به. وكانت طريقته المعتادة في مهاجمة شوقي هي انتقاء أبيات بطريقة عشوائية، وقراءتها بشكل حرفي، دون أي اعتبار لما يقصده شوقي من معان شعرية مبطنة، ومن ثم يعرض تلك الأبيات للسخرية والتهكم. ولم يكن ذلك نهجاً نقدياً بناء، بل كان الكتاب في مجمله ردة فعل عنيفة على أساليب التفكير التقليدي. ويعتبر هذا الكتاب مثالاً لكتب أخرى، ظهرت في ذلك الوقت، مثل كتاب طه حسين «**الشعر الجاهلي**»، أو كتاب علي عبد الرازق «**الإسلام وأصول الحكم**». فقد حوى الكتاب بعض الفصول ذات القيمة، والفصول النهضوية، وفصولاً أخرى تدل على بعض جوانب فقدان التوازن؛ ولم يكن أيضاً مجرداً من الدوافع الشخصية، التي وسمت الكثير مما اعتبر مقالات نقدية، نشرت في الصحف والدوريات في ذلك الوقت. غير انه من الإجحاف القول بأن الكتاب خال تماماً من بعض النقد البناء، فعلى سبيل، المثال كان نقد العقاد لمرثية شوقي في عثمان غالب تكشف عن المدى، الذي كانت فيه لغة شوقي متكلفة، ومبالغة إلى حد يخرج عن تصور القارئ، وربما كان تحليل المازني لأسلوب المنفلوطي المنمق أفضل جزء من النقد التطبيقي في الكتاب. وقد أثار الكاتبان نقاطاً جوهريةً في نقدهما للذين تحكموا في الذوق الأدبي في ذلك الوقت، وخاصة شوقي والمنفلوطي، وفي بعض المرات أظهرا وجهة نظرهما بطريقة مقنعة، ولكن غالباً ما تختفي وجهات النظر القيمة هذه في خضم الكثير من المبالغة والتحيز الموجهين لشخصية المؤلف لا لعمله.

المازني والعقاد

يدين كل من المازني والعقاد بشهرتهما إلى نشاطات أدبية، لا صلة لها مطلقا بعالم الشعر، بالرغم من أن هجومهما الكاسح في «**الديوان**» قد لعب دوراً كبيراً في هز صرح الكلاسيكية الجديدة المسيطرة. أما المازني فكان له ديوان صغير من جزئين، طبع في القاهرة في عامي 1913 و1917، ولكنه هجر الشعر بعد ذلك، وباستثناء حياته العملية في الصحافة والسياسة، أصبح الرائد الأول للرواية الحديثة في مصر. وعندما كتب مقدمته لأجزاء ديوان العقاد الأربعة في عام 1928، كتب هذه المقارنة غير المحببة بين شعره وشعر زميله:

«ولقد نصبت هذا الميزان لنفسي فانتهيت إلى أنه لا خير فيما قرضت من الشعر، وأن الأدب المصري لا يزيد به ولا ينقصه إذا فقده، فكففت عن النظم ونفضت يدي منه»[9].

وبالرغم من وجهة النظر المتواضعة للمازني عن شعره، فقد كان لقصائد المازني قيمة تاريخية، لأنها تبرز المصدر المزدوج لمجموعة «**الديوان**»: الشعر الغنائي الإنجليزي، وبعض شعراء العصر العباسي. ومن الكتب التي كانت مألوفة في ذلك الوقت لشكري والمازني كتاب «**الخزانة الذهبية**»، وهو مجموعة أشعار غنائية، اختارها وأعدها «فرانسيس بالجريف»، و طبعت للمرة الأولى في عام 1861، ويغطي الفترة من شكسبير إلي منتصف القرن التاسع عشر. ولم يكن هناك أحد أكثر حماسة من المازني للغنائيات الحزينة لـ «إدموند ويلر» و«روبرت بيرنز» عن الحياة العابرة. وكان واضحاً أنه يفسر المفردات الغامضة القديمة، التي ترد في شعره بالرجوع للشعر العباسي، وبالذات لابن الرومي. وفي نهاية المطاف فلابد من القول بأن شعر المازني لم يتبوأ مكانة شعرية عالية. وفي كثير من الحالات، تطغى حدة انفعالاته على أسلوبه ومواضيع شعره، وتكون لغته البسيطة المباشرة مشحونة بالعواطف بشكل يثير الإعجاب.

وبالرغم من كون العقاد أكثر وأغزر شعراً من المازني، يمكن القول أيضاً بأنه

لم يكن معروفاً بسبب شعره. فبعد هجومه الشجاع على جماعة الديوان، بقي شخصية مثيرة للجدل معظم حياته. غير أنه بقي شخصية تاريخية بسبب كتاباته التي عكست الحياة الأدبية والفكرية في مصر في العقود الأولى من القرن العشرين. وقد طالب بشكل مستمر بشعر أكثر ذاتية وأكثر أمانة في نقل العواطف من قصائد الكلاسيكيين الجدد. وقد نصب العقاد «هازليت» رائد الخيال والعاطفة وإمام المدرسة الجديدة للشعر. وجعل أشخاصاً مثل «وردزورث» و«بايرون» و«شيلي» أكثر الشعراء تأثيراً في جيله. وللعقاد مالا يقل عن عشرين مجلداً شعرياً، كانت منها المجموعة الأولى، التي ظهرت في عام 1928، وهي الأكثر تأثيراً. وكانت في أربعة أجزاء، وتغطي الفترة لعام 1916. وفي أحدى المقدمات، التي كتبها بنفسه، دعا إلى شعر الطبيعة المخالف لشعر الفكر والعقل، على نفس سجية ومنوال «وردزورث» و«هازليت». ولكن الديوان يبين أن العقاد كان ملتزماً بذلك أكثر على مستوى النظرية منه على مستوى نظم الشعر. وكان بلا شك قادراً على نظم أبيات على قدر كبير من الذاتية، متمشياً مع المبادئ التي بشر بها، ولكنه في أوقات أخرى يأتي بأعمال مبتذلة لا طعم لها. ويظهر تأثير الشعراء الرومانسيين على بعض قصائده، مثل قصائد «الخريف» و«سوانح الغروب» و«قدوم الشتاء»، وتجدر الإضافة بأن اللغة الشعرية لهذه القصائد لها طابع البساطة والبعد عن التكلف، لغة شعرية كان «وردزورث» نفسه يدعو إليها، وهي أبعد ما تكون عن البلاغة التقليدية التي طبعت شعر الكلاسيكيين الجدد. ومن أفضل الأمثلة البارزة قصيدة «**رثاء طفلة**»، التي يزيد الجمال والبراءة من قساوة موتها المبكر. ولا يستطيع الشاعر أن يستعيد خيالاتها السعيدة إلا في المنام، ولا يلبث ضوء الصبح أن يبدد تلك الأحلام:

وامرحي في صدورنا واضحكي في السرائر
ثم عودي إذا الصبا تجلى فباكري
إن صعباً على الصفا ر احتباس المقابر(10)

والعقاد، شأنه في ذلك شأن المازني، يفصح عن أن الشعراء العباسيين كابن الرومي وابن الفارض وأبو العلاء المعري كانوا نماذج مهمة له، وشكلوا بذلك جزءاً من مصدر إلهام مزدوج له، وشكل الشعراء الغنائيون الإنجليز جزأه الثاني.

أما المجموعة الأخرى من القصائد، التي تلت، والتي ظهرت بعد عام 1928، فقد أضافت القليل لقيمة العقاد الشاعر، بالرغم من أن المقدمات، التي كتبها للقصائد كانت مصدراً هاماً للتعريف بالجدل القائم آنذاك حول الشعر. ففي مقدمة قصيدة **عابر سبيل** 1937، دعا العقاد للتنويع في «المواضيع الشعرية»، وفي التذوق وفي التصوير. وهو يطالب بإدخال المواضيع اليومية ضمن أنواع الشعر، وهو بذلك يحاكي ووردزورث في مقدمته، التي كتبها في **مقدمة الشعر الغنائي**، وادعى بأنه يعالج هذا الموضوع في مجموعته الأخيرة. وربما تبدو هذه الملاحظات غير مهمة و ليست ذات علاقة عند المتذوق الحديث، غير أن الرسالة كانت في الثلاثينات جديرة بالتبليغ؛ فقد عانى الشعر العربي المعاصر من طغيان المحسنات اللفظية والأساليب المتكلفة، في الوقت، الذي كان فيه الشعر الرومانسي الحديث يركز على العوالم العابرة للخيال الرومانسي. ولا شك أن العقاد قد قدم مساهمة مهمة لنظرية الشعر الجديد ونقده، وهذه الإسهامات هي التي خلدته ولم يخذله عطاؤه الشعري.

عبد الرحمن شكري

حقيقة أن عبد الرحمن شكري كان أقل ميلاً للأضواء من العقاد والمازني كانت سبباً في التجاهل النسبي لأهميته، والواقع أن شكري كان الأكثر موهبة وإبداعاً من بين أعضاء مجموعة «**الديوان**» الثلاثة. غير أنه وبعد الهجوم القاسي الذي شنه عليه المازني في «**الديوان**» عام 1921، أنسحب بهدوء من المسرح الشعري فيما عدا مشاركات شعرية متفرقة وبعض المقالات في الصحف والمجلات. وفي عام 1930

اعترف المازني بخطئه في مهاجمة شكري واعترف أن شكري هو الذي عرفه بالأدب الأوربي، وخاصة الأدب الإنجليزي. واعترف المازني أيضاً أن شكري كان أستاذاً له في هذه الميادين الجديدة.

وكان شكري في قمة إبداعه في السنوات 1909-1919: حيث طبع الجزء الأول من مجموعته الشعرية، في عام 1909، قبل رحيله بوقت قصير إلى إنجلترا، والجزء الثاني ظهر في عام 1913 بعد عودته. أما الأجزاء الثالث، والرابع، والخامس، والسادس فظهرت جميعها بين العامين 1915-1918، وفي مقدمة هذه المجموعة الأخيرة كشف شكري عن عمق معرفته بالشعر والنقد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في إنجلترا، لدرجة تمكنه من تكييف هذه الأفكار لتلائم الأدب في مصر. وكان يعترض بشدة على طبيعة الشعر العربية المصطنعة والخالية من الحيوية، وكان يسخر من الخيال الغزلي العربي، الذي مازال يدور حول التشبيه بالقمر، وغصن البان، وكثيب الرمل، واللؤلؤة، والكرم، وعيون المها. وتنضح لغة نقده مما ورد في كتابات «هزليت»، و«كيتس»، و«كولردج»، أو «ووردزورث». وأصر شكري في معظم هذه المقدمة وحتى الجزء الثالث والرابع على الدور الحيوي للخيال والعاطفة، ورأى أن العاطفة تمتد لتشمل الحب والكراهية، والأمل واليأس، والغيرة والحزن، والشجاعة، والجبن. وفيما يشبه إعادة صياغة «لهزليت»" في عمله «**محاضرات عن الشعراء الإنجليز**»، يصف شكري الشعر بلغة العواطف، والخيال والذوق الرفيع، وفي أحد الأجزاء يعيد تمييز «كوليردج» في الشعر بين «ملكة التخيل» الرفيعة و«ملكة التوهم» الوضيعة. ومن الأفكار المألوفة في التراث الرومانسي، في ذلك الوقت، النظرة للشاعر على أنه شخص له نظرة خاصة فريدة يستطيع استخلاص الخلود، واستعمال اللغة اليومية البسيطة في الشعر، والإصرار على أهمية الجمال في كل الأشياء.

ويعد الجزآن الأولان من أشعار شكري الكاملة، وهذا أمر متوقع، الأكثر تحفظاً في المحتوى والأسلوب، حيث إن فيهما لمحات عديدة من لغة الشعر العباسي

الكلاسيكي وتشبيهاته. وفي هذين الديوانين مرثيات رثى بها قاسم أمين، ومصطفى كامل، ومحمد عبده، وهي مرثيات جميلة إلا أنها لا تميز شكري عن معاصريه من الشعراء الكلاسيكيين الجدد. أما في مجلد عام 1913، فقد اتضح ظهور تطور بارز جديد في شعره: فمناعته ضد ضربات الحب غير المتبادل تحولت فيما بعد إلى أشكال من الكفاح والأمل، لا تخلو من يأس محتوم. وكان محبطاً لعدم قدرة الإنسان على الهروب من القدر. وفي بعض الأحيان، قاده هذا الإحباط إلى أجواء من الإبداع، يتخيل فيها الآثار الطيبة، التي سيتركها على الإنسانية امتلاكه قوى سماوية. فهو سيحكم الإنسانية، وسينشر العدل، والحب، والخير، في ظل حكم عادل:

أنا والحب كلانا	**ذو صيال ونشوة وجنود**
هو تربي والكون طفل وليد	**وسميري ومسعدي وعقيدي**
يا جمال الحياة من علم العـ	**شاق رشف اللمى ولثم النهود؟**
يا جمال الحياة من علم الشا	**عر وصف الهوى ونسج القصيد**[11]

وقد بحث شكري عن الحب والجمال بحماسة عقدية، وينعكس الفضاء السماوي لهذا البحث في عناوين، مثل: «**الشاعر وصورة الكمال**»، «**الجمال والعبادة**». وتصوره للحب كان تجربة ذات وجهين: فللحب في تصوره دور روحاني لإرضاء الروح، ودور أوضع لإرضاء الرغبة الجسدية. وقد عقد إحساسه بازدواجية الحب نفوره من النساء، ويتضح ذلك من أحد أبياته التي يشبه فيها قبلة المرأة بقرصة العقرب، وفي أشعار مثل **الحسناء الغادرة**، **قبلة الزوجة الخائنة**. ومع ذلك ففي هذه المرحلة، وبالرغم من التلميحات القاتمة، كانت صور شكري الشعرية هي لشاعر يشق طريقه بعزيمة وإصرار في عالم متقلب ومتغير، بدون أن تتأثر آماله ومثاليته بالتردد وخيبة الأمل ألا بشكل محدود.

وقد آذن صدور المجلد الثالث من الأعمال الكاملة بحدوث تغير جذري، ففي

النفسي العاطفي و انتج شعراً مطبوعاً باستبطان عميق لذاته. وقد طغى على معظم شعرة نوعٌ من الكآبة المزمنة: وقل أن يجد الإنسان فيما كتب فيما بعد لحظة فرح حقيقي لا تكدرها مسحة حزن، وكالعادة ينتصر الجانب المظلم لأن ألم التعاسة من الحب القابع في جوف شكري يقوده ليركز بشكل مستمر على خيانة الإنسان وزيف الحياة:

وما العيش إلا الذئب تدمي نيوبه … وللعيش ناب قاتل وأظافر

ولكنه كالخمر تحلو لشاربها … وإن سلبت منه النهى والسرائر[12]

وكان لتلك الدوامة المستمرة من الطموح والإحباط أثران عميقان على أعماله. فقد دفعه الأول إلى ما وصفه هو بجنون الحب والحسرة، وقصائد شكري مثل «سلوان الجنون» كانت سلاح المازني لهجومه الشخصي على شكري والتشكيك في سلامة قواه العقلية. والأثر الثاني لفشله المستمر في الحب جعله يستجير من الجانب الحسي بالجانب العاطفي من التمييز في الحب الذي آمن هو به. وعلى نفس المنوال قاده القصور الإنساني والخيانة البشرية إلى السمو في عوالم روحية، والحلم بالجنة والنعيم الإلهي.

وتجدر الإشارة إلى عملين نثريين صغيرين لشكري، نشرا في عام 1916، لأنهما يعكسان ما يجده الفرد في أعماله الشعرية هما: «**كتاب الاعتراف**» و«**كتاب الثمرات**»، وهما يسجلان أفكاراً ومشاعر لشاب مصري يصارع الحياة في ذلك الوقت. فالشباب عادة تحدوهم الآمال العظام، التي يحول دون تحقيقها واقع الصعاب وضيق المجال. فقد كان مليئاً بالتطلعات للمستقبل، ولكنه استسلم في ما بعد للتشاؤم، الذي ولده الطغيان الذي خيم على وطنه. وفوق كل شيء، وقع شكري ضحية الشك والتردد، حيث احتار كثيراً أمام الخيار بين القديم والحديث بشكل لم

يمكنه من رسم طريق مستقبله. وكان هناك الكثير مما يمكن أن يعكسه هذان العملان عن شخصيته، وكذلك عن العقلية الحائرة لأبناء جيله. فالانكفاء على الذات بشكل رتيب، ومستمر ولد نوع من الكآبة، يذكر بالألم والتشاؤم المستمر، الذي عكسه الشعراء العباسيون، مثل عباس بن الأحنف و أبو العتاهية. ومع ذلك كان لشكري أهمية كبيرة في تقديم أفكار من الشعر الإنجليزي أثرت في تطور الشعر العربي الحديث، وكان له إسهام حيوي في الشعر التأملي الغنائي. وعكست طموحاته وآماله وتشاؤمه المطلق حال جيله، الذي واجه الكثير من الإحباطات الاجتماعية والسياسية. وبخلاف سابقيه، العقاد والمازني، ظل شكري حبيس مشكلاته النفسية الخاصة، ولم يستطع تجاوزها مثلما فعل صديقاه عن طريق السخرية والتهكم أو بالانغماس في القضايا الاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت.

شعراء المهجر

في الجزء الخاص بخليل جبران تم ذكر الشعراء السوريون واللبنانيون الذين هاجروا بأعداد كبيرة في القرن التاسع عشر. وكان معظمهم من المسيحيين مثل مطران نفسه، كما عاش من هم أكثر أهمية وتأثيراً منه في مصر. وجاء معظم هؤلاء من المدارس التبشيرية المسيحية في لبنان ولذلك كان الإنجليز في مصر والسودان يتعاطفون معهم لأنهم وجدوا في معرفتهم باللغتين العربية والإنجليزية وأحياناً الفرنسية فائدة كبيرة. وإلى حد كبير، ذهبت الأغلبية منهم إلى الأمريكتين واستراليا، وغرب أفريقيا حيث أسسوا جاليات مارست تجارة مزدهرة في المدن الرئيسة مثل نيويورك، وريودوجانيرو، وسان باولو. وقد كان التأثير الثقافي لهذه الجاليات كبيراً بسبب الثروة المادية الكبيرة، التي يرسلها المهاجرون لقراهم وذويهم، والتي يصحبها عادة أفكار وسلوكيات جديدة. وجمعت المصادفة السعيدة مجموعة من هؤلاء المهاجرين في نيويورك، الذين يشتركون في حب الأدب وخاصة الشعر.ونتيجة لتعاونهم ومساعدة بعضهم بعضاً شكلوا مجموعة واحدة متجانسة

لها خواص مشتركة، و توفر لبعضهم الموهبة لإنتاج أعمال إبداعية أصيلة شكلت فيما بعد مرحلة حيوية في تطور الشعر الرومانسي العربي.

وقد ساهمت صحافة الجاليات الناطقة بالعربية في تجميع هؤلاء الأدباء في نيويورك، وكان ذلك، تحديداً، من خلال مجلة «**الفنون**» وهي مجلة شهرية أدبية يحررها نسيب عريضة. وكان إصدارها، إلا فيما ندر، يواجه دائماً صعوبات مادية ولذلك صدرت فقط بين العامين 1913 و1918 حيث اختفت فيما بعد، وجميع ما صدر منها هو 29 عدداً. أما المجال الآخر الذي كان متاحاً لكتاب المهجر في ذلك الوقت فكان جريدة تصدر أسبوعياً باسم «**السائح**» والذي أسسها في نيو يورك عبد المسيح حداد عام 1912 بعد انهيار «**الفنون**». وقد قرر هؤلاء الكتاب تنظيم أنفسهم في جماعة ليحافظوا على حركتهم الشعرية، وقاد هذا لتأسيس «الرابطة القلمية» في عام 1920 وكان رئيسها الأول جبران وميخائيل نعيمة مديراً لها. وحلت «**السائح**» محل «**الفنون**» منبراً لأفكار هذه المجموعة، وكان مأمولاً أن يظهر عدد على رأس كل سنة مخصص لهذه الجماعة. وكانت هذه أول مدرسة أدبية حقيقية في تاريخ العربية الحديث، وبدون الأفكار والأعمال التي صدرت عنها سيكون تطور الشعر الرومانسي في العالم العربي أضعف.

جبران خليل جبران (1883-1931)

أدّى جبران خليل جبران دوراً حيوياً في حياة الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية، ليس بسبب ملكته الشعرية التي لم تكن مرموقة، ولكن بسبب قيادته الفكرية وتأثير شخصيته الرومانسية المتمردة على بقية الأعضاء، الذين كانوا يفوقونه في مواهبهم الشعرية. فقد قدم جبران الأفكار والنصح والتشجيع والثقافة العامة لبعض زملائه، الذين لم يكونوا على نفس القدر من الخبرة والمعرفة الواسعة. وبالرغم من أن جبران قد يكون أكثر المؤلفين العرب شهرة خارج العالم العربي، فإن ذلك كان بسبب كتب، كتبها باللغة الإنجليزية مثل: «**النبي**» «**The Prophet**»،

« **عيسى ابن البشر** »« Jesus the Son of Man » ، « **الرحال** » « The Wanderer » ، « **الرمل والزبد** » « Sand and Foam » ، انتشرت هذه الكتب انتشاراً واسعاً على وجه الخصوص في أمريكا. ولم تترك هذه الكتب رغم جاذبيتها أثراً دائماً على النشاط الثقافي في الغرب، وقد كان تأثير جبران أكبر في العالم العربي إلى حد بعيد بسبب هذه الأعمال وبسبب أخرى كتبها باللغة العربية في نيويورك في بداية القرن. ويجد المرء معظم المواضيع والأفكار التي ألهمت « الرابطة القلمية » نابعة من هذه الكتابات النثرية.

وكان جبران مناهضاً بشكل كبير للعمل الكنهوتي، وتبني قضايا الناس المؤمنين البسطاء، الذين بدو له كضحايا لطبقية الكنيسة المارونية ومؤسساتها. وكان هذا هو موضوع « **يوحنا المجنون** » من مجموعة قصصه الصغيرة « **عرائس المروج** » ، التي ظهرت لأول مرة في أمريكا في عام 1906، فيوحنا الراعي الغلام صور إلى حد كبير تصويراً مثالياً، وبشكل رومانسي، والمناظر الريفية وظفت لإبراز صفاء الحياة الرعوية. أما « **خليل الكافر** » من مجموعة « **الأرواح المتمردة** » ، التي ظهرت في نيويورك 1908، فقد صيغت شخصيته على النمط نفسه وفي كلتا الحالتين تظهر شخصيات تمتلك حكمة وفضيلة نقية، لم تلوثها روابط المجتمع ومؤسساته المعقدة، وينتهون بأن يصبحوا منبوذين هائمين في الطبيعة. ويستمر جبران في تناول الموضوع نفسه بشكل أكثر تطوراً في « الأرواح المتمردة » حيث يقف جبران ضد المجتمعات المتمدنة ونظمها وقوانينها التي تكون غالباً أدوات للظلم والاضطهاد بدلاً من كونها قوانين تحفظ حقوق الفرد وحريته. وفي هذا السياق يجد الكثير مما يمكن قوله عن عذاب النساء في موطنه الأصلي، إذ يجبرن على الزواج من أزواج يختارهم لهن آباؤهمن أو الأوصياء عليهن. ومجموعة مقالات « **دمعة وابتسامة** » ، نشرت لأول مرة في كتاب في عام 1914، نشرها محرر « **الفنون** » نسيب عريضة، وعبر فيها جبران عن نفس الأفكار، التي أصبحت سمة ثابتة لأدبه بشكل أقوى، ويبرز من بينها التعاسة والفساد التي زرعتها الحضارة

ومن نافلة القول، ان المدينة، التي هي أعلى تنظيم في الحالة الحضارية، هي مصدر معظم الشرور والتعاسة:

«لماذا تنوح يا أيها الجدول العذب؟ فأجاب: لأنني سائر كرهاً إلى المدينة حيث يحتقرني الإنسان ويستعيض عني بعصير الكرمة ويستخدمني لحمل أدرانه. كيف لا أنوح وعن قريب تصبح نقاوتي وزراً وطهارتي قذراً؟»[13].

وتنبع هذه الفضائل المتحفظة، التي ربط جبران مصيره بها، من إيمان عميق بطيبة الإنسان البدائية وبراءته الصافية، بنقاء وسلام الطبيعة التي تمثل السجية التي يجب أن يكون البشر، أو ربما كما كانوا عليها يوماً ما. وهذه فكرة مستوحاة من أفكار "كيتس" عن الجمال، والحب غير المقيد بقوانين، وعادات، وأعراف من صنع الإنسان. وهناك موضوعان آخران من مواضيع جبران، يجدر ذكرهما في هذا الصدد لأهميتهما بالنسبة لزملائه. الأول هي الفكرة الافلاطونية الجديدة بأن الروح لها وجود منفصل تسمو فوق تلوث وتدنس الجسد، وهذا مفهوم لثنائية كثيراً ما رددها شعراء مجموعة المهجر. أما الثاني فهو النظرة الرومانسية للشاعر بوصفه صاحب رسالة، شخصية ملهمة ليست منسجمة مع بقية المجتمع الذي لا يمتلك إلهامه ورؤاه. وعليه يتحول من دور المنبوذ والمحتقر إلى الشاعر الذي يستطيع أن يزن الأمر بشكل أوضح وأعمق من غيره، والذي يساء فهمه ويضطهد.

أما العمل المقفى والموزون الوحيد الذي كتبه جبران فهو «**المواكب**» (نيويورك 1919). ولم يكن هذا العمل إبداعياً إذ أنه كان مجرد ترديد لما سبق أن تطرق له في أعمال النثرية الأكثر جاذبية وأصالة. ولها، رغم ذلك جاذبية بنيوية خاصة حيث إنها تتشكل من صوتين لكل منهما وزنه الخاص (بسيط ورمل)، وهي تنتقل من مقطع إلى أخر في شكل حوار. وفي هذه القصيدة، كما في غيرها من كتابات جبران، يلمس المرء مزيجاً غير متجانس من اتجاهات فكرية غربية مختلفة غالبها ينقصه العمق والدقة. فتعلقه بفكرة انعدام الحرية وفساد الحياة وشرورها في المجتمع

المتحضر تشكل صدىً لأفكار روسو، وخاصة عندما يقارن هذه الحياة بالحياة المثالية والنقية في الغاب. ويقترن هذا بنظرته للكاتب بوصفه شخصية ذات مواهب خاصة ورؤى عميقة وحدس عميق، أي ما يقارب منزلة الرسل التي يقابلهم العامة عادة بالسخرية لعدم تمكنهم من فهم عمق رؤيتهم، ويحاول جبران محاكاة أعمال و«ليم بليك» محاكاة لصيقة، ويمتد الشبه بينهما لكونهما يملكان إلى جانب ملكة القلم ملكة الريشة. ومن التأثيرات الفكرية الأخرى التي يمكن العثور على آثار لا في فكر جبران هي «لنيتشه»، فمع أن جبران لم يكن على إلمام كاف بكل أعماله، إلا أنه كان مأخوذاً إلى حد كبير بكتاب «هكذا تكلم زرادشت». والواضح أن جبران شعر بالاغتراب في المجتمع اللبناني، والحياة لم تكن أسهل بالنسبة له في أمريكا. ويجب أن نشيد بجاذبية كتاباته العربية المبكرة و ابداعها فيما حوته من نقد اجتماعين، ولكن يجب أن يسلم المرء أنها كانت غالباً ما تنزل إلى مستوى بدائي بسيط و تؤدي دوراً غامضاً يحاول إعلاء شأن القلب وجانب العاطفة؛ وهذا ينطوي على محاولة للهروب من الواقع عند شخص غير مستقر أو متزن لم تسعفه موهبته الأدبية وتجعله أكثر قبولاً.

ميخائيل نعيمة (1889-1988)

كان خليل جبران رئيساً للرابطة القلمية، وكان نوعاً ما رئيساً منفتحاً لكل حركة المهجر الشمالية. وكان سكرتيرها هو ميخائيل نعيمة، الذي تجسدت قيمته الكبيرة الحقيقية في كونه ناقداً ومنظراً أدبياً متمكناً، وكان قادراً في الوقت نفسه على تفسير الأفكار التي ترد في شعره. وبخلاف مطران وشعراء الديوان وجبران، الذين استمدوا جل إلهامهم من الأدبين الفرنسي والإنجليزي في القرن الثامن عشر، كانت نافذة نعيمة الأولى على الأدب الغربي من خلال الأدب الروسي، فقد كان تلميذاً في المدرسة الإعدادية الروسية في مسقط رأسه بلدة «البسكنتا»، قبل أن ينتقل إلى «المدرسة الروسية لإعداد المعلمين» في الناصرة. ومن هناك سافر إلى

روسيا في عام 1906، وحتى عام 1911 حيث انضم لمدرسة ثانوية اورثودوكسية في بولتافا في أوكرانيا. وكانت هذه مرحلة حاسمة في تكوينه المبكر فقد تعرف على المسرح والأوبرا والبالية، وروائع الأعمال الأدبية الروسية كذلك. وبسبب ميوله المتزايد المضاد للاهوتية، ترك المدرسة لأسباب غامضة، وسلك الطريق الذي سبقه إليه الكثير على العالم الجديد، لينضم لعائلة شقيقه الأكبر في ولاية واشنطن. وبعدما تخرج من جامعة «سياتل» في 1916 أغراه محرر «**الفنون**» نسيب عريضة، الذي كان زميل دراسة في الكلية الروسية في الناصرة، بالانتقال إلى نيويورك. ومن ذلك الوقت تركزت معظم جهوده حول «**الفنون**» و«**السائح**» ومجموعة الكتاب التي شكلت رابطة القلم في بداياتها في عام 1920.

وبصرف النظر عن الإنجازات التي حققها كتاب المهجر في المهجر بوصفهم شعراء رومانسيين، فإن إحدى أهم الوظائف التي قاموا بها إثارة الاهتمام، والتعريف بأعمالهم في العالم العربي نفسه. فتظهر له أول مجموعة من واحد وعشرين مقالاً على شكل كتاب في القاهرة في عام 1923 تحت عنوان «**الغربال**». فإذا كان «**الديوان**» المشاكس بمثابة البيان الرسمي (مانيفستو) للعقاد والمازني ومؤيديهما، فإن «**الغربال**» له المكانة نفسها عند مجموعة المهجر، علماً بأن مقدمة «**الغربال**» كتبها العقاد. وكان لنعيمة موقفه المتطرف الخاص به فيما يتعلق بموضوع النظرية، التي شغلت خليل مطران، وهي كيفية التعبير عن العواطف الذاتية بأكبر قدر من الحرية، باستخدام القوالب والنظم الشعرية التقليدية والغير مرنة:

«فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فرب عبارة منثورة جميلة التنسيق، موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»[14].

ومن الواضح أن نعيمة كان يعتقد أن الشاعر سينشغل بتركيزه الكبير على آليات الوزن ودقائقه عن اعتبارات أكثر أهمية، فالروح، التي تنتج أوزاناً صحيحة وقوافي رنانة فقط هي روح عقيمة، ولابد عاجلاً أم آجلاً أن تستكشف العقل

والعاطفة إلى جانب ذلك. ويذهب نعيمة أبعد من ذلك بتطبيق المنطق نفسه على مجال اللغة العربية ذاتها ، والتي يراها كائناً حياً قابلاً للتغيير والتطوير. فلا يجب على المرء أن يعتبر قواعد اللغة جامدة أو مقدسة:

وما هي الشريعة السرمدية التي تربط ألسنتكم بلسان أعرابي عاش قبلكم بألوف السنين ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم[15].

ويبدو هذا الرأي متطرفاً حتى عند العقاد الذي له مواقف مناهضة لكثير من التقاليد الأدبية، والذي أخذ على نعيمة في مقدمة «الغربال» عدم اهتمامه الكافي بقواعد النحو وسلامته وسلامة النظم العربيين. والحقيقة فالخلاف بين الاثنين هو حول الأولويات، فلم يكن نعيمة في أي وقت يدعو للاستخدام الخاطئ للنحو والنظم، ولكنه يعطي الحاجة للتعبير الذاتي أهمية كبيرة، ومن أجل هذا المبدأ الأساسي فهو مستعد للقبول أحياناً ببعض الهفوات في استعمال اللغة. وهو يؤكد هذا المبدأ مرة أخرى في فصل «محور الأدب»، حيث يورد أن الرجل، الذي يستحق أن يكون كاتباً هو من يستوحي موضوع كتابته مباشرة من قلبه، ومهمة الأدب هي إيصال رسالة من قلب الكاتب لقلب القارئ. ونعيمة كان على استعداد لقبول مخالفة بعض قوانين اللغة من أجل التعبير عن الذاتية الشعرية. فاللغة والجرس نظامان يخدمان حاجة الكاتب الإبداعية ويجب ألا يقيدا حريته الفنية. فأصوات جبران ونعيمة هي التي تمثل صوت التمرد الرومانسي في الأدب العربي.

ولم يكن نعيمة شاعراً غزيراً، وله ديوان صغير واحد فقط هو «**همس الجفون**»، وفي هذا الديوان لم يكن هناك سوى حوالى ثلاثين قصيدة باللغة العربية، أما الباقي فقد ترجم للعربية بعد أن كتب باللغة الإنجليزية. وكل القصائد العربية كتبت بين عامي 1917-1928، ومن أول هذه القصائد قصيدة «**النهر المتجمد**» 1917، وهي النسخة العربية لقصيدة كتبها نعيمة أصلاً بالروسية. ولو تناول المرء قصيدة «**همس الجفون**» بعد قراءة مطران أو حتى شعراء الديوان، فسوف يفاجأ مباشرة بخلو اللغة من التعقيد والغياب التام للعبارات المتكلفة أو المتقعرة. فلغتها لغة

شعرية في بساطتها ومباشرتها، ولها حس تأملي يثير المشاعر دون تكلف بلاغي. وصفات مثل هذه كانت دائماً محط إعجاب كبير من الناقد المصري محمد مندور، فهذه اللغة الشعرية البسيطة والقريبة للعواطف قادته لنحت عبارة «الشعر المهموس» مدركاً أن شعر المهجر هذا يشكل عهداً جديداً للشعر العربي عامة والشعر الرومانسي خاصة. وإحدى القصائد التي خصها مندور هي قصيدة «**أخي**» 1917 التي كانت مثالاً نادراً لقصيدة الحرب والوطنية التي خلت من عبارات الإدعاء أو المبالغة. فهذه القصيدة الرائعة، وإن كتبت في عام 1917، كانت سابقة عصرها بجيل كامل على الأقل. ومن النقاط الأخرى التي أكدها نعيمة في «**الغربال**» أهمية الموسيقى والإيقاع في الشعر. ومع أن هذا الكلام يبدو مألوفاً، إلا أن هناك أمثلة كثيرة في أعماله يكون فيها إيقاع الشعر وحركته جزءاً أساسياً من وحدة القصيدة كلها، أي عنصر جوهري يمتزج بالمستويات المختلفة لأجواء القصيدة وانفعالاتها. وتبرز في قصائد أخرى، مثل «**صدى الأجراس**»، و«**أوراق الخريف**»، و«**ترنيمات الرياح**»، هذه المهارة الخاصة في عمله.

والانطباع العام الذي يمكن الخروج به من قصائد نعيمة القليلة هو عن شخصية هادئة متأملة مهمومة بدواخل النفس والعواطف، وتعبر عنها بلغة سهلة ممتنعة بعيدة عن التظاهر. وجعل نعيمه بوصفه شخصية صادقة مع نفسها ملتزمة بما تنظر له، من الصراعات داخل نفسه دافعاً أساسياً وموضوعاً دائماً لشعره. وشعره لم يكن دائماً على نفس المستوى من الجودة ولكن بعض الأمثلة التي سبق ذكرها ترقي لأعلى مستويات الشعر الرومانسي العربي. والحقيقة أنه أعطى أمثلة عملية لما يجب أن يكون عليه هذا الشعر، وقدرته على تجسيد ذلك في أعماله، تنزله مكانة خاصة بين زملائه من شعراء المهجر وفي العالم العربي.

إيليا أبو ماضي (1889-1957)

تكلم الناقد لويس عوض بكلمات رنانة عن جبران على أنه قديس حركة

المهجر الأكبر وعن نعيمة على أنه مشرعها وفيلسوفها، وعن إيليا أبو ماضي على أنه موسيقارها. وبعبارة أخري كان إيليا أبو ماضي الأغزر شعراً من بين أعضاء الحركة وأكثرهم موهبة. وبعد ولادته في لبنان تلقى تعليماً رسمياً محدوداً، وقضى السنوات من 1900-1911 في الإسكندرية في ظروف متواضعة قبل أن يهجرها للولايات المتحدة الأمريكية عام 1911 وقد ذهب إلى سنسنياتي قبل انتقاله إلى نيويورك عام 1916 حيث التحق بمجموعة كتاب «**الفنون**» حيث اضطلع بدور ناشط، بوصفه شاعراً وكاتباً وصحفياً. وفي عام 1929 بدأ تحرير صحيفته الخاصة «**السمير**» والتي كان لها طابع شعبي أكثر من «**الفنون**» حيث كانت موجهة لقاعدة أكبر من القراء. والمعلومات عن أبو ماضي قبل مغادرته لأمريكا شحيحة للغاية، ولكنه أصدر ديوانه الأول عام (1911) أي قبل مغادرته بقليل وكان قد قارب العشرين من العمر وكان عنوان الديوان «**تذكار الماضي**». ولم يكن في محاولاته الشعرية المبكرة ما يوحي بأنه سيصبح أحد الشعراء العرب الكبار، فكانت معظم هذه المحاولات، عموماً، ثقيلة، ذات صبغة وعظية تعليمية، ومتعلقة بالجانب الأخلاقي للمجتمع وعيوب أفراده، أكثر منها تعبيراً عن عواطف الشاعر الداخلية. أما الجزء الثاني من الديوان فهو أكثر إثارة فطابع السرد الشعري، الذي يشكل معظم أجزائه، كان في طفولته في العالم العربي آنذاك، وهو الطابع الأكثر أصالة في شعر خليل مطران. وليس هناك أي دليل على اتصال مباشر بين الشاعر الشاب القليل الخبرة أبو ماضي في الإسكندرية وبين مطران، الذي كان من أعظم الشعراء والصحفيين العرب في القاهرة. ومن المؤكد أن أبو ماضي عرف أعمال مطران من خلال الصحف والمجلات، أو من خلال ديوان مطران الأول الذي طبع في القاهرة 1908. ولاشك أنه، حتى في هذا الوقت المبكر، أظهر موهبة في نظم الشعر السردي الدرامي، وهو أسلوب شعري غير مألوف بالنسبة لشاب ترعرع في مصر. والفرق بين «**تذكار الماضي**» وديوانه الثاني، والذي ظهر في نيويورك 1919 يشير إلى شاعر أحرز تقدماً فنيا كبيراً، وسع مداركه بالحياة. ويتضح منه اتصاله المبكر بشعراء المهجر في هذه المرحلة وأهمية هذه المجموعة المتجانسة. وكتب جبران مقدمة مجموعة عام 1919، مشيداً بقدرات الشاعر الخاصة الذي استطاع بقدرة خياله

وفكره السمو فوق غيره من البشر العاديين. وفي قصيدته «**الشاعر**» يركز الشاعر على المشكلات والآلام التي تؤرقه، ولكن هذه القصيدة أيضاً تبرز خاصية ملازمة لمعظم أعماله، هذه الخاصية تطورت من تفضيله للسرد والدراما. والقصيدة سرد لحوار بينه وبين رفيقة له تلح عليه بأن يشرح طبيعة وأهمية فنه وشخصيته. ويكون محور الصراع خوفه من أن تهجره. والحوار بين الاثنين ومواقفه المتخيلة تدور في شعر أكثر إثارة و جاذبية من تأمله المجرد في طبيعة الشاعر:

إذا ناح فالأرواح في عبراته وإذا شدا فالحب في نغماته
يبكي مع النائي على أوطانه ويشارك المحزون في عبراته

....

هو من يعيش لغيره ويظنه من ليس يفهمه يعيش لذاته!!!(16)

واستمرت حماسة أبو ماضي لقصيدة السرد في ديوانه «**بائعة الورد**»، والذي يذكر بديوان مطران «**الجنين الشهيد**»، ولكن تظل هذه المجموعة مرحلة انتقالية بين الشعر الكلاسيكي الجديد التقليدي والشعر الرومانسي. ولكن مع أن أبو ماضي يستخدم لغة الشعر العربي التقليدي وصوره، فإن هناك تلقائية وطابعاً حوارياً متجدداً يزيل كل حواجز إيصال مشاعره الداخلية للقارئ. فقصيدة «**أما أنا**» حسية بشكل صريح على غرار قصائد الحب العربية القديمة، ولكن الانطباع الذي تتركه هو انطباع شاعر يريد أن يبوح بعواطفه وليس لشاعر تمنعه تقاليد الشعر عن التعبير عن هذه العواطف:

الطير إن عطشت ولجَّ بها الظما هبطت إلى الأنهار من علو السماء
أما أنا فإذا ظمئت فإنما ظمئي الشديد إلى لمى شفتيها

......

الند يطلبه الخلائق في الربى بين الورود وفي نسمات الصبا
أما أنا فالذي من نشر الكبا عندي الذي قد فاح من نهديه(17)

ولم يكن لأبو ماضي، خلافاً لنعيمة وجبران، معرفة عميقة بأي أدب غير الأدب العربي، ولذلك كان من الطبيعي أن يستخدم لغة الشعر وصوره المألوفة لديه عندما بدأ تطوير أسلوبه الجديد وطريقة نظمه. وحتى في قمة مرحلته الرومانسيه، ومن بين جميع شعراء المهجر، كان الأقل توجهاً لتجربة أوزان جديدة في الشعر، وظل نظم القصيدة التقليدية بوزنها الأحادي هي الأسلوب المفضل لديه. وهو أيضاً لم يبق حبيس عالمه الخاص، بل كان متواصلاً بشكل بناء مع حياة الآخرين وآلامهم. ففي قصيدة «**أمة تفنى وأنتم تلعبون**» يبرز تعاطفه الكبير مع آلام أبناء وطنه خلال الحرب العالمية الأولى:

وصغار مثل أفراخ القطا — يتشاغون من الجوع الشديد
وهنت أعصابهم إما سطا — والطوى يوهن عزمات الأسود
أرأيت العقد لما انفرط — هكذا دمعهم فوق الخدود
زهقت أرواحهم في شكل ما — للأسى، لله ما أقسى الحمام[18]

وقد وصل أبو ماضي قمة عطائه بوصفه شاعراً رومانسياً في ديوانه الثالث «**الجداول**»، الذي طبع في نيويورك في 1927. وفي مقدمة الطبعة الأولى، التي كتبها ميخائيل نعيمه لأنه كان يشعر في ذلك الوقت بتواصل روحي بينه وبين المؤلف لم يشعر به من قبل في الديوانين الآخرين. وكتب الشاعر نفسه مقدمة شعرية للديوان ظهر فيها تشابه بعض الأفكار مع ما ورد في «**الغربال**» بشكل واضح، ولكن مجموعة شعر «**العنقاء**» هي التي تُبْرِزُ بشكل واضح انطلاقته الجديدة؛ فهذه القصيدة هي تعبير طويل عن الشك، والآمال الملحة، والغموض والبحث المستمر. فالطائر الأسطوري الغريب يرمز لشيء يصبو الناس إليه، ولكنه يفلت منهم دائماً. ولا شيء يذكر بوضوح عن ذلك الشيء، الذي يبحث عنه الناس، والذي يمكن أن يستدل عليه فقط من «تاء» التأنيث، فيمكن أن يكون الجمال، السعادة الحقيقة، وربما تكون روح الشاعر أو الحضور الإلهي، أو يكون ذا علاقة بحبيبته التي

هجرته. ويأخذ طابع البحث لدى الشاعر بعداً كونياً، فهو في قلقه يحلق في فضاءات بعيدة:

فتشت جيب الفجر عنها والدجى ومددت حتى للكواكب إصبعي
فإذا هما متحيران كلاهما في عاشق متحير متضعضع
وإذا النجوم لعلمها أو جهلها مترجرجات في الفضاء الأوسع[19]

ويستمر الشعر على نفس الدرجة من الضبابية، والغموض والحيرة المؤرقة. وفي اللحظة الأخيرة، عندما يلف الضياع كل شيء وتنهمر روح الشاعر مع دموعه، عندها نلمح ضالة الشاعر، دون أن نفرح لذلك، أو تستقر بنا النفس، لأن ضالة الشاعر كانت دائماً معه:

عصر الأسى روحي فسالت أدمعاً فلمحتها ولمستها في أدمعي
وعلمت حين العلم لا يجدي الفتي أن التي ضيعتها كانت معي[20]

وهذا التعبير القاسي عن القلق الشخصي، الذي يزدهر في أجواء الغموض والحيرة، يصبح أحد سمات شعراء المهجر البارزة خاصة، والشعراء الرومانسيين عامة. وأطول القصائد وأكثرها تعبيراً عن التيه المؤلم، الذي يؤرق أبو ماضي، قصيدة «**الطلاسم**»، التي كان موضوعها التنفيس عن مجموعة كبيرة من عبارات الحيرة والشك حيال الوجود (الشك الميتافيزيقي)، بدون تقديم أجوبة أو براهين عن الأسئلة المثارة. والقصيدة كلها ينقصها الانتظام، وتواصل الخيال في تطرقها للمواقف والتفاصيل، ولكن لكونها بياناً شعرياً حقيقياً للمواضيع الرئيسة، التي كانت تقلق شعراء المهجر بكامل جيلهم، لاقت هذه القصيدة رواجاً كبيراً. و قد تكون قصيدة «**المساء**» أكثر إقناعاً من الناحية الفنية، رغم تطرق موضوعها، الذي بدا مألوفاً عند نظمها للضياع والحيرة حيال قضايا الحب والشباب، الشيخوخة والموت، إلا أن أبو ماضي نجح في توظيف طريقته في التوجه بالسؤال لرفيقته، التي كانت في تلك القصيدة تدعي، سلمى متجنباً بهذه الطريقة الإغراق في

التجريد، أو تناول المواضيع بتلقائية كما هو الحال في قصيدة «طلاسم». ولغة القصيدة دقيقة مليئة بالتلميحات مما يضفي عليها تأثيراً عاماً قوياً، وبشكل عام، فلهذه القصيدة قيمة شعرية وفنية أكبر من سابقتها، التي تعتريها تساؤلات غير متعلقة أو منظمة عن «الطلاسم»:

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين

والبحر ساج صامت فيه خشوع الزاهدين

لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

سلمى! بماذا تفكرين؟

سلمى بماذا تحلمين؟[21]

ولعل من تميز أبو ماضي عن شعراء المهجر، خاصة، وشعراء العالم الرومانسيين، عامة، أن حيرته حيال الوجود وخيالاته الفكرية كانت دائماً مرتبطة بحس من الواقعية وعمق الإدراك. فهو في المحصلة النهائية لم يكن مقتنعاً بحق الشاعر في ترف العزلة، كما رأى ذلك جبران وآخرون. ولأول وهلة تبدو قصيدة «**في القفر**» هروباً نموذجياً من المجتمع المتحضر المليء بالتعاسة والفساد. ويستبدل أبو ماضي «الغاب» الذي هو الملاذ المثالي عند جبران بملاذ آخر، الصحراء. فالغابة لدي جبران هي مثال النقاء والطيبة وهي ملاذ مغرٍ للشاعر، ولكن أبو ماضي بأمانة نادرة يخلص إلى أنه من العبث محاولة الهروب من الناس وعيوبهم، ففي نهاية المطاف هو واحد منهم وهم بشكل أو بأخر جزء منه. ويتضح عمق وعي أبو ماضي الاجتماعي في قصيدة «**الفقير**»، فهو يرى أن بؤس الفقر يحرمه من الحنين للتأمل في النجوم، ولا الظلام يمكن أن يكون مصدر راحة لمن له مشكلاته، ولا تجديه الشكوى من حاله. أما قصيدة «**الجداول**»، فتمثل مرحلة متقدمة من مراحل شعر أبو ماضي لم يتجاوزها في أعماله اللاحقة. فبعدها صدر ديوان «**الخمائل**» في عام

1940 وتلاه ديوان «**تبر وتراب**»، الذي طبع في عام 1960 الذي نشر بعد وفاته. وفي ديوان «**الخمائل**» كانت هناك عودة لقصائد المناسبات، وكانت هذه القصائد السمة الغالبة على ديوان «**تبر وتراب**» فالقصائد جميعها عن مناسبات، وأشخاص، وأماكن، ورثائيات في أصدقاء وزملاء. وشهدت حياة أبو ماضي العملية تطوراً مثيراً من انطلاقته بقصائد كلاسيكية، جديدة، غير معروفة، إلى أجمل ما كتب من قصائد رومانسية. وتجلت في قصائده قدرة خيال ذات بعد إضافي، تنقلها في بعض الأحيان إلى أبعاد، تتجاوز اللحظة الرومانسية، وتمنحها قيمة استمرارية، تجاوزت جيله المباشر.

نسيب عريضه، راشد أيوب، ونادره حداد

أدى التأثير الكبير، الذي تركته آراء جبران ونعيمة في الأدب، إلى تبنى بقيه أعضاء جماعتهم هذه الأفكار بجد و ثبات غير عاديين، مما جعل الجماعة تبدو أول مدرسة أو حركة حقيقية في الأدب العربي الحديث. ودرجة الالتزام يمكن قياسها من أعمال نسيب عريضة، وراشد أيوب، ونادرة حداد، فعريضه (1887–1949) كان الصديق والزميل الأقدم لنعيمه، فقد درسا سوياً في مدرسة إعداد المدرسين الروسية في الناصرة: وهاجر عريضه إلى نيويورك في عام 1905، وأسس «مطبعة الاتلاتنك» التي أصدرت «**الفنون**». وبالرغم من أنه لم يكن معروفاً من خلال أعماله مثل جبران، ونعيمه، وأبو ماضي، فالفضل يعود له في استمرار صدور «**الفنون**» مع الصعوبات المالية التي فرضها تقطع حياته العملية. وصدر لعريضة ديوان «**الأرواح المتعثرة**» في نيويورك في عام 1946، عام وفاته، على أن معظم قصائد الديوان نظمت بين عام 1912 وأواخر العشرينات. ويتبنى عريضة بقوة نظرة جبران للشاعر بوصفه إنسان يتألم في متعة العزلة عن عالم لا يستطيع فهمه، وفي أجواء من الحزن والتشاؤم تلون شعره. وانتاب عريضة، كبقية كتاب المهجر، شعور بأن السبل تقطعت به بعيداً عن بلاده في بيئة قاسية. ويجد هذا شعور الحنين إلى

الوطن متنفساً في قصائد مثل «**سلة الفواكه**»، ويتحول هذا الحنين أحياناً إلى غضب من مشهد خضوع سكان سوريا ولبنان وضعفهم في الحرب العالمية الأولى:

كفنوه!

وادفنوه!

اسكنوه!

هوة اللحد العميق

وأذهبوا، لا تندبوه، فهو شعب

ميت ليس يفيق(22)

وهذه الأسطر المأخوذة من «**النهاية**» مثال حي لأسلوب نظم كثير من شعر المهجر، وتوضح الرغبة في أوزان شعرية بسيطة وقصيرة معتمدة على أشكال مقطعية. فالوزن هنا هو الرمل، والنظم يعتمد المزاوجة بين مقطعين: الشطر الأول بثلاث تفعيلات والشطر الثاني بتفعيلتين، من أجل زيادة التأثير قسّم الشاعر أبيات كل مقطع، وحافظ على الكلمات الثلاث الأول منفصلة عن بعضها. وهذا مثال شاخص على الحرية التي تصرف فيها شعراء المهجر أوزان القصيدة التقليدية وقوافيها مستخدمين أبياتاً بأطوال مختلفة وأوزان في بعض الأحيان متعددة في قصيدة واحدة.

ويعمد عريضه إلى كسر دائرة الحزن والحسرة في قصائده، معتمداً على آلية التخاطب مع روحه على الطريقة الجبرانية، ليسمو فوق المشكلات الدنيوية اليومية. وتعتبر قصيدته **يا نفس** تجسيداً كاملاً لهذه الفكرة، وقد حللها محمد مندور، جنباً إلى جنب مع قصيدة نعيمة «**صديقي**» في مقالة، أبرز فيها أكثر سمات شعر المهجر جاذبية. ويقدم عريضة إسهامه مع أبو ماضي ونعيمة، في شعر القلق التأملي والحيرة في قصائد مثل **لماذا** و**عودة الفارس**، ويبقي شعره في نهاية المطاف حبيس الحزن والتشاؤم. غير أن الافتقار للموهبة هو الذي يقود المرء على الأرجح

إلى حالة من عدم الرضى، فبالرغم من أن أشعاره التي تعبر عن بحث مؤلم وحنين غامض تحرك المشاعر ولها جاذبية خاصة، إلا أنه لا يستطيع تجاوز ذلك. وانشغاله بنفسه، وتمركز مشاعره حول روحه المعذبة، لم يتح له أن يعمق له إدراكه العام، وجعله يدور في حلقات غامضة مفرغة.

يعود أصل راشد أيوب (1881-1941) إلى قرية ميخائيل نعيمة نفسها «البسكنتا»، وقد هاجر إلى أمريكا الشمالية عن طرق باريس و مانشستر. وقد طبعت دواوينه الثلاثة جميعها في نيويورك التي توفى فيها عام 1941، وقد تحدث إحسان عباس ويوسف نجم عن التأثير السحري لجبران على أعماله. وديوان أيوب الأول «**الأيوبيات**» 1916 يمثل طوراً انتقالياً بين الشعر الاجتماعي وشعر المناسبات والمواضيع الرومانسية الذاتية، التي طغت على معظم أعماله المتأخرة. وقد شهد ديوان **أغاني الدرويش** 1928 تطوير طابعه الخاص من الشعر الجبراني، حيث يشعر أنه غريب في العالم والمجتمع. فعند أيوب يرمز الدرويش للروح الحائرة الغامضة، التي تمثل الشاعر شخصاً غامضاً، تملكته أسرار خاصة يجهلها الآخرون. هذه العزلة المنشودة والمتحققة تبرز في قصيدة «**أنا لست منهم**»، التي تعبر، بشكل صريح، عن رغبة الوجود في برج عاجي مما يقود في المحصلة النهائية إلى نوع من النرجسية والوهم. ذلك بالرغم من أن الشاعر يصر على أن حزنه على الناس، الذين يذمونه، اعظم من المتعة التي يشعر بها من تفوقه عليهم، ويركز بشكل كبير على متعته في تبيان ما يدعيه.

ورحت والشعر دأبي

ومنزل الوحي كني

أن جن ليلى أناجي

أو ذر فجري أغني

بلى وربة شعري

كوخي كجنة....[23]

ويعبر أيوب عن ميله العام إلى العزلة الرومانسية العظمى في انسحابه من كل الاهتمامات المادية، وهروبه إلى الطبيعة العذراء الطاهرة. «الدنيا» هي عالم المادة والناس العاديين العابرين، والشاعر دائماً يسمو عليها، أحياناً بتناول الكثير من الكحول (قصيدة «**الحياة الدنيا**»). ومن الواضح أن الشاعر ينتسب إلى بعض جوانب التراث الصوفي، وهذا النوع من الهروب إلى الثمالة الغامضة يستمر في الديوان الأخير «**هي الحياة**» 1942، وهو مجلد يعكس صورة راشد أيوب بوصفه امتداداً لأفكار جبران وشخصيته.

أما شعر ندره حداد (1889-1950)، فيخضع لأنماط مشابهة إلى حد كبير، فقد أصدر مجموعته «**أوراق الخريف**» الذي طبع في نيويورك في عام 1941. وفي القصيدة الأولى «**سافر معي**» دعوة قدمها أيضاً معظم زملائه، وهي نسيان الحياة في العالم الحقيقي بأرزائه التي لا تنتهي وقيمه المادية. وهو يعيد إنتاج مواضيع المهجر المعتادة في الاعتقاد بفضيلة الطبيعة البدائية، ثنائية وجود العقل والجسد، وخصائص الشاعر الاستثنائية. ومن المآخذ على عمله احتواؤه على وعظ صريح، وتماديه في إظهار تفوقه الأخلاقي («أطهر منك») في هجومه على متع العالم وهوس الناس بالاقتناء والإنفاق. وقصيدته «**البصير الأعمى**» تجمع مواضيع أثيرة عند زملاء حداد: البحث الحائر عن معنى الحياة، الحنين لسوريا ولبنان، وإحساس عميق بالغربة. وتعد هذه القصيدة نموذجاً لشعر المهجر الشمالي، وتبرز ولاء ندره حداد للجماعة، ودوره في نهاية المطاف دور، يطغي عليه التقليد وليس المحاكاة.

ومما يجدر ذكره هنا أن جماعة شعراء المهجر الذين اتخذوا من نيويورك مقراً لهم كان لهم من يقابلهم في أمريكا اللاتينية، علماً بأن إنجازاتهم الشعرية لا تقارن، من حيث تطرفها أو دراميتها، بما حققته جماعة شعراء الشمال. ولم يشكل شعراء المهجر في أمريكا الجنوبية حركة أو مدرسة أدبية حقيقية، مثل تلك التي شكلتها «الرابطة القلمية» في بروكلين ولكن المجموعة الأهم منهم تجمعت في ساوباولو في البرازيل حيث شكلوا في عام 1933 رابطة تسمى «العصبة

الأندلسية». وكان الشاعر الأكثر شهرة بينهم هو سليم الخوري (1877-1984) الذي عرف باسم الشاعر القروي، الذي ذاع صيته في العالم العربي لشعره السياسي الحماسي الذي تَبَنَّى به القومية العربية، وخاصة في ديوانه «الأعاصير» الذي طبع في ساوباولو 1933. وربما يُظْهِر عمل حبيب فرحات (1893-1977) شبهاً لافتاً للنظر بالشعراء العرب في نيويورك. ويتضح ذلك على وجه الخصوص في ديوان « **أحلام الراعي**» وقد أنجز في البرازيل في الأعوام 1933-4، ويتكون من ستة أجزاء من قصائد التغني في الطبيعة تطغى عليها المواضيع «الجبرانية» بشكل قوي، مثل: المقابلة بين طهارة الطبيعة المتخيلة وشرور عالم الإنسان المتأصلة. أما فوزي المعلوف الذي ولد عام 1899، وتوفى مبكراً في عام 1930، فقد عرف بشكل رئيسي بديوانه «على بساط الريح» (ريو دو جانيرو 1929)، وهو نظم طويل مقسم لأربعة عشر جزءاً، تتخللها مواضيع المهجر المعتادة. وفي الرابع يحلق الشاعر، ليس بخياله، بل ممتطياً ماكنة طائرة غريبة، وهو هنا يخطئ في التصريح بكيفية تحليقه بين الكواكب والأرواح، وهذا يضعف تأثير القصيدة في مجملها. وبالرغم من ذلك، هناك أجزاء رائعة، ومؤثرة، عندما يتجلى الشاعر في توحده مع روحه، مع أن القصيدة في كاملها لم تخل من بعض المؤثرات السطحية.

وهناك جانبان لاستمرار أهمية شعر المهجر، وخاصة ما أنتجه شعراء الرابطة القلمية. الأول، أنها تمثل بعض أروع ما نظم من الشعر العربي الرومانسي. بسبب كون هؤلاء الشعراء عاشوا في بيئة بعيدة عن الاتصال المباشر بمجتمعاتهم، فقد كانوا أقل تأثراً بقيود الذوق الأدبي، الذي ساد في دمشق وبيروت والقاهرة. ولذلك كانوا أكثر حرية وإقبالاً على المغامرة والإبداع، وهذا هو السر وراء معظم إنجازاتهم: فاللغة، التي انسابت من أقلامهم، شكلت انطلاقة جديدة، كما فطن لذلك محمد مندور هذا على الرغم من أن بعض شطحاتهم أغضبت بعض المحافظين كالعقاد. أما الأفكار، التي تطرقوا لها كازدواجية الروح والجسد، والشاعر الرسول في عزلته المهيبة، أو الحيرة الذاتية المعذبة، فقد غيرت وجه الشعر العربي في الفترة التي تقع

بين الحربين. وبتفضيلهم للأوزان الخفيفة والقصيرة، والقوالب المقطعية، واستعدادهم لمحاولة النظم بأبيات مختلفة الأطوال مهدوا الطريق للثورة الشكلية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية. وقد يكون أهم من القيمة الذاتية لعملهم، أن أعمالهم لم تمر مرور الكرام في العالم العربي، بل ذاعت واشتهرت. ولو كان الأمر عكس ذلك لتلاشت أهميتهم بوصفهم حركة أدبية، فحركتهم كانت كياناً ثقافة مهاجرة لم يستطع أن يلتحم مع محيطه الثقافي الإنجليزي والأمريكي ولذلك كانت عرضة للاندثار بعد جيل واحد. وعلى هذا كان معظم شعرهم ونظرياتهم غير معزول عن العالم العربي، حيث كانوا عاملاً مساعداً مهماً في التطورات اللاحقة للشعر الرومانسي.

أحمد زكي أبو شادي وشعراء أبولو

في سبتمبر 1932، وبعد أربعة عشر عاماً من توقف «الفنون» عن الصدور من نيويورك، صدرت في القاهرة أول دورية مخصصة بكاملها للفنون والآداب، وتلك هي مجلو «**ابولو**»، وكانت تصدر كل شهر لمدة عامين تاليين ثم اغلقت في 1934. وقد اعترض العقاد بشدة على مثل هذا «الاسم الغربي» لمطبوعة مخصصة للأدب العربي، ولكن أحمد زكي أبو شادي (1892-1955)، مؤسس الدورية ومحررها، رد عليه بكل أدب و حزم. وتشكلت «جمعية أبولو» لإبراز الساحة الأدبية وتطويرها، ولزيادة اللحمة والتعاون بين الأدباء في داخل مصر وخارجها. وكان التوجه العام لجمعية أبولو مختلفاً جداً عن الحركة التي مثلها شعراء الديوان، الذين اكتسبوا سمعة سيئة بسبب طريقتهم النقدية العنيفة، التي اختاروا أن ينفصلوا بها عن شوقي وطابع الشعر الكلاسيكي الجديد؛ وكان أيضاً مختلفاً عن توجه "الرابطة القلمية" في نيويورك، وذلك لأنها لم تكن مدرسة أدبية، موحدة، ذات طابع واضح، يمكن تقصيه من كاتب لأخر. وفي الحقيقة فإن ما يميز «جمعية أبولو» هو استيعابها لكل أنواع الأدب وأنواعه. وكان رئيسها الأول أحمد شوقي، وبعدما توفى في عام

1932، خلفه خليل مطران، وظل أبو شادي نفسه السكرتير العام. وكان إنشاء الجمعية محاولة واضحة لتضييق الخلافات والنزاعات، التي كانت تعصف بالأوساط السياسية والثقافية في مصر حديثة الاستقلال آنذاك. وبالرغم من تشعب مشارب أعضائها، أصبحت أبولو مركز الجذب الرئيسي لبعض شعراء العرب الأكثر تأثيراً. وكان لخليل مطران منزلة خاصة في الجمعية، وكان ينظر له على أنه أحد الشخصيات الرئيسة فيها، وهو بلا شك كان كذلك، وساعد على ذلك الإشادة الكبيرة من أبو شادي وزملائه بإبداعاته.

وكان أحمد زكي أبو شادي ذا إنتاج مرموق غزير، و ذا مواهب متنوعة، تصعب من إمكانية تقويمه بشكل منصف. فبعد إتمامه تعليمه الثانوي في 1911، درس في «مدرسة الطب في القاهرة»، ولكنه بقي فيها لفترة قصيرة فقط. وكانت تلك فترة عصيبة صحياً وعاطفياً، فقد عصفت بعواطفه قصة حب فاشلة، عندما تزوجت المرأة التي تعلق بها رجلاً آخر، وبقي أثر هذه الصدمة معه لفترة طويلة فيما بعد. وتظهر هذه المرأة في شعره باسم «**زينب**»، وهذا هو عنوان أحد دواوينه الذي صدر في 1924، وظلت مصدراً دائماً لإلهامه طيلة حياته الأدبية. وقد واصل أبو شادي دراسة الطب في بريطانيا بين عامي 1912-1922 وأشبع خلال ذلك نهمه من الإطلاع على مواضيع متعددة مثل الأدب، والرسم، وتربية النحل. وبعد عودته، أصبح أكثر المثقفين في مصر موهبة واكتسب منزلة خاصة في الساحات الأدبية والعلمية والأكاديمية: وقد عين رئيساً لقسم علوم البكتريا في جامعة الأسكندرية في 1942. وكان موت زوجته، وإحساسه بخيبة الأمل، لأنه لم يحظ بالتكريم اللائق في بلاده من الأسباب الرئيسية في هجرته إلى لولايات المتحدة الأمريكية في 1946. وإضافة لتشكيله «جمعية أبولو» وتحريره لمجلتها، ألف أيضاً ما يقارب تسع عشرة مجموعه شعرية، وبعض النصوص المعدة للأوبيرات.

وقد صدر ديوانه الرئيسي **أنداء الفجر** في عام 1910، وأعيدت طباعته في 1934ببعض الإضافات، التي لم تكن موجودة في الطبعة الأصلية. فالإهداء المؤرخ

في يوليو 1934 كان لامرأة تدعى زينب، التي أصبحت الموضوع المتكرر في معظم أشعاره:

ربع قرن مضى وهيهات تمضي	**شعلة الحب عن وثب وومض**
لم أزل ذلك الفتى في جنوني	**وفؤادي بنبضه أي نبض**
ذكريات الهوى وأشباحه النشوى	**أمامي كل صحو وغمض**
هي مني فكيف لي أن أتركها	**مرحباً بالخيال به ممسكي وقبضي**[24]

ومما ينبغي ملاحظته في هذا الديوان، التباين بين أشعار الغزل مثل **الحب الأول**، **عهد الصبابة**، **وبعد الفراق**، فهي أشعار مليئة بأبيات يغلب عليها الطابع التقليدي من أبيات تحكي عن صدود الحبيب والهجران، وقطع شعرية غنائية، قصيرة، ذات لغة غالية في التعقيد، تعبر عن عواطف جياشة قوية. ومن هذه القصائد «بنات الخريف»، **وحي المطر**، و**عبادات**[25].

وتستمر بعض هذه الأفكار في **زينب** 1924، أول ديوان لأبو شادي، نشر بعد عودته من بريطانيا، وحمل عنواناً فرعياً هو «**نسمة من الشعر الغنائي مختارة من شعر الصبا**». وأسهم من خلال شعره العاطفي في تحرر الشعر الرومانسي بصفة عامة. وقد سبق أن كتب مطران وشعراء الديوان الكثير من شعر الغزل، وباستثناء بعض أشعار شكري، لم يشهد هذا النوع من الشعر أي نوع من الإبداع. وموضوع الحب غير المتبادل سيطر على القصيدة بشكل لم يختلف كثيراً عن الأنماط البلاغية قصائد الغزل التقليدية. ويتعلق معظم شعر أبو شادي بموضوع الحب غير المتبادل، ولكن من خلال لغة شعره البسيطة وغير المصطنعة، ومن خلال تطرقه لأدق تفاصيل أطياف لحظاته العاطفية. وشكل ذلك انطلاقة حقيقية جديدة، واضعاً جانباً الصور التقليدية المستوحاة من الشعر القديم. ويضفي أبو شادي على محبوبته صفات روحية رائعة، عندما تسمو مشاعره نحوها إلى قمم الوجد الافلاطوني[26].

وهذا بالطبع يذكر بالحب الروحي، الذي يوجد، عادة، في الشعر الرومانسي

الأوروبي، وليس في المسار العام لشعر الغزل العربي ذي الطابع الحسي، غير أنه يتمكن من المزاوجة، في بعض الأحيان، بين السماوي والجسدي بشكل رائع يبرز أجمل ما في التراثين.

واستمر أبو شادي ينظم هذا النوع من الشعر طيلة حياته الأدبية، وكان ذلك أحد الجوانب الأكثر إمتاعاً في أعماله، ولكنه لم يكن يشكل جزءاً كبيراً من شعره. وأحد المشكلات الرئيسية، التي تعترض معالجة شعره، هي أن اهتماماته المتشعبة، التي غطت كل شيء تقريباً، انعكست في أشعاره الغزيرة. ومجموعة **مصريات**، التي نشرت أيضاً في 1924، تحفل برومانسية الشاعر الوطنية وإشادته بسعد زغلول، وتذكر القارئ بتعلقه الصادق بالقضايا الاجتماعية والسياسية. ومع أن إسهامات أبو شادي تجلت في تطوير الشعر الرومانسي في شعره هو، من خلال أشعار من أثر فيهم وشجعهم. وقد لعب أبو شادي أيضاً الدور التقليدي الكامل للشاعر في وسطه الثقافي، ففي ديوان **أنين ورنين** 1925، يبدو في كثير من الأحيان ناظماً اجتماعياً، وذلك من خلال قطع شعرية، كتبت للإشادة ببعض أصدقائه ومن أثاروا إعجابه؛ وهناك مراسلات شعرية بينه وبين صديقه و معلمه خليل جبران، وبعض أشعار مناسبات أخرى. وبسبب كونه من أكثر رجال عصره إلماماً بجوانب ثقافية متعددة، فقد أدرك دوره معلماً لأصدقائه، المقربين منه ومحبي الأدب بصفة عامة. وكثير من دواوينه تتعدى كونها مجموعات شعرية حيث ضمنها أيضاً مقالات متعددة وتعليقات نقدية على الشعر، والأدب ومواضيع ثقافية أخرى، احتلت الفنون من بينها مكانة بارزة. وهو لم يفوت فرصة لإثارة الجدل والنقاش مما جعل دواوينه تبدو كتباً نقدية أكثر منها دواوين شعرية. ولذلك كانت مجلة «**أبولو**»، التي بدأها في عام 1932 بشكل أو بأخر، امتداداً شهرياً للكتابات التي أنتجها في كتبه الشعرية.

ويلقي المجلد الضخم «**الشفق الباكي**»، المنشور في 1926-1927 في ما يقارب 1336 صفحة، الضوء على الأسباب، التي أحس أبو شادي من أجلها ضرورة التطرق

لهذا العدد الكبير من المواضيع في أشعاره، بالرغم من أن بعضها تبدو الآن أسباباً مضحكة. وبوصفه أديباً وعالماً في نفس الوقت، كان أبو شادي أكثر وعياً بطبيعة المشكلات التي تعترض مجتمعاً في القرن العشرين، يسعى للتغير الكامل، كما هو الحال في مصر. وعلى ما يبدو كان أبو شادي يريد أن يستمر شعره في لعب الدور الذي لعبه شعر المجتمع السابق للتحديث، أي أن يكون الشعر سجلاً عاماً لحياة العرب، بالرغم من أن مجتمعة في ذلك الوقت كان يمر بمرحلة مخاض التحديث. وقد حاول الشعراء الكلاسيكيون الجدد التعامل مع عدد كبير من المتطلبات الأدبية للمواضيع الجديدة، التي ضاقت بها أداتهم التعبيرية، هذا في الوقت الذي اكتسبت فيه اللغة العربية بعداً جديداً في الصحافة، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح. ومع ذلك استمر أبو شادي في الاعتقاد بأن الشعر هو سجل حياة العرب، ربما لأنه اعتبره وسيلة لدمج مواضيع متعددة مثل العلم والفلسفة، والأدب، واعتقد أنه بذلك نستطيع تحطيم الحواجز التي تفصل التخصصات، التي فرضها واقع الحياة الحديثة. وكان أبو شادي نفسه مثالاً لرجل النهضة المصري حيث كان عالماً في البكتيريا، ورساماً، وشاعراً، ومربياً للنحل؛ ولذلك حاول جاهداً أن يجعل من الشعر وسيلة للتواصل بين كل هؤلاء. ونجد في معظم أجزاء **الشفق الباكي** بيانات شعرية في كل المواضيع: الأدب، الفن، المشكلات الاجتماعية، العلم والدين، نجدها جنباً إلى جنب مع قصائد حب رومانسية حالمة، أو قصائد تأمل، يخاطب فيها الطبيعة. والكثير من دواوينه يحتوي على خليط مشابه من شعر رومانسي إبداعي راق يضيع أحياناً وسط قطع «شعرية صحفية»، لا تختلف عما أنتجه شوقي وحافظ إبراهيم.

وقد تزامنت سنوات الثلاثينات الأولى، وقت تشكيل «جمعية أبولو»، ووقت طبع مجلتها الشهرية، مع مرحلة خصوبة شعرية ملحوظة لأبو شادي، حيث ظهر ما لا يقل عن خمسة دواوين رئيسية له بين عامي 1931-1935. وتعد مجموعاته الشعرية مثل: «**أشعة وظلال**» أو «**أطياف الربيع**» براهين ساطعة على سعة ثقافة مؤلفها وحرصه على نشر هذه الثقافة بأكبر قدر ممكن. ويعكس ديوانه «**أشعة**

وظلال» أساليبه المفضلة فقد حوى الكتاب الكثير من اللوحات الفنية المعاد إنتاجها، معظمها أوروبي، وبعضها مصرية لمعاصريه مع قصائد شعرية تعالج مواضيع هذه اللوحات نفسها. ومعظم دواوين تلك الفترة احتوت رسومات رائعة حول مواضيع من الأساطير الكلاسيكية، قصص الإنجيل، نقوش مصرية قديمة، الفن الأوربي، وبعض الأعمال الفنية المصرية المعاصرة. وكان لجسد المرأة العاري نصيب الأسد من هذه الرسومات، وعُرض بشكل، لا يخلو من صراحة وجرأة مدهشة في ذلك الوقت والسياق؛ في الوقت، الذي كانت فيه الأشعار في تلك السنوات متفاوتة بشكل كبير، فهذه الدواوين كتبت لتخليد المغامرات الثقافية العظيمة وكتبت لأن تكون مرحلة اكتشاف لعقلية لبرالية متفتحة كانت «**ابولو**» بلا شك جزءاً منها. وكان من المحتم أن يثير أبو شادي سخط وعداوة المحفظين والمنغلقين في مجتمعه الذين لم يستطيعوا هضم تجربة الثقافية الواسعة الأفق؛ وفي سبتمبر 1934 توقفت «**أبولو**» عن الصدور نتيجة لشح الموارد المادية والضغوط السياسية. وبخلاف المثقفين في عصره، تجنب أبو شادي الانخراط في الحياة السياسية، وحاول الابتعاد عن النزاعات الجدلية، التي كانت تعصف بالحياة الأدبية والنقدية في مصر. وفي أحد أعداد «**أبولو**» الأخيرة كتب:

«لعل من أهم المبادئ التي تبشر بها «**أبولو**» هو التحرر من النزاعات حول المواقع القيادية في الشعر التي يقدسها جيل الشباب، ونشر روح المصارحة واحترام الذات بين الشباب الذي هو أمل الحاضر و المستقبل، والذين نعتمد عليهم في استمرار النهضة»[27].

وبعد اختفاء مجلة «**أبولو**»، تقلص الإنتاج الشعري لأبو شادي بشكل كبير، ولم تشهد السنوات العشرون الأخيرة من عمره غير ديوانين بالعربية: «**عودة الراعي**» الذي طبع في الإسكندرية في 1942، و«**من السماء**» الذي طبع في نيويورك في عام 1949. ولم يكن مستغرباً أن تكون أشعاره التي كتبها قبل هجرته في عام 1949 مشوبة بإحساس من الانعزال، وخيبة الأمل، لعجزه عن تحقيق آماله،

وقلة التقدير الذي لقيه في مصر. ولأن إنتاجه الشعري كان غزيراً ومتفاوتاً إلى حد كبير في الطابع والمستوى، فلم يكن من السهل التركيز على الإسهامات التي قدمها لمسيرة الشعر الرومانسي، وعلى وجه الخصوص شعر الحب وشعر الطبيعة. وبالرغم من أنه أصيب بخيبة أمل كبيرة، كان إنجازه في إنشاء «جمعية أبولو» ودوريتها له من الأهمية ما يتناسب عكسياً بدرجة كبيرة مع الفترة القصيرة لوجودها. ومن خلال المناخ الذي أضفته «**ابولو**» فإن بعضاً من شهامة أبو شادي، وطبيعته الليبرالية، وذوقه الثقافي الواسع، وجدت طريقها للأدب والمجتمع العربيين، وشكل ذلك دفعة قوية للحركة الرومانسية كلها.

إبراهيم ناجي (1898-1953) وعلى محمود طه (1902-1949)

تعد الرعاية والتشجيع اللذان قدمهما أبو شادي لجميعه أبولو وشعرائها، الذين لم يكونوا معروفين قبل ذلك، أهم إسهاماته ذات الأثر البعيد على الثقافة المصرية. و قد أشاد بذلك إبراهيم ناجي، نائب رئيس «جمعية أبولو» وأحد أهم من تتلمذوا على يده، في مقدمته لديوان «**أشباح الربيع**». وقد ولد ناجي في أسرة متعلمة، ميسورة الحال، وعرف عنه إطلاعه على الأدب الإنجليزي، والأدب الفرنسي، والأدب الألماني، بالرغم من أن تأثير الشعر الرومانسي الفرنسي في القرن التاسع عشر يبدو أكثر وضوحاً على شعره. وقد تخرج ناجي في كلية الطب في جامعة القاهرة في 1923، حيث أكمل تأهيله طبيباً. وقد كتب ثلاثة مجلدات شعرية، ظهر أولها في عام 1934 آخر سنة لصدور «**أبولو**». وكان عنوان هذا المجلد «**وراء الغمام**» وهو أكثر الأعمال الثلاثة إثارة للإعجاب. أما المجموعة الثانية «**ليالي القاهرة**»، فقد أخذ عنوانه من أسم مجموعة قصائد متأثرة بكل تأكيد بـ« **ليالي** » الفريد موسيه (Les Nuits, Alfred Mousset). وقد كتبت هذه الأعمال خلال الحرب في عام 1944، ولكنها ظهرت في ديوان لأول مرة في عام 1951 مع قصائد أخرى. أما المجلد الثالث «**الطائر الجريح**» فقد طبع بعد وفاته في 1957.

ويمكن القول أن القصيدة الرومانسية أخذت مكانها في الأدب العربي على يديه هو وأستاذه أبو شادي، على أن مطران وشعراء الديوان نظموا شعراً مشابهاً لكنه لم يكن الأكثر إقناعاً في شعرهما. وقد وصل الشعر الرومانسي مع شعراء أبولو الرومانسيين مرحلة جديدة من الصراحة ودقة التعبير، أما ناجي فإن شعر الحب احتل المكانة المميزة في شعره، وبهذا تميز عن كثير من معاصريه في مصر وخارجها. وكانت إحدى نتائج ردة فعل الشعر الرومانسي تجاه الأعراف الكلاسيكية لشعر الغزل العربي القديم اتجاه للإغراق في المثالية أو ما يشبه التقليد الأوربي بخلط الإنساني والإلهي في تحويل الإحساس بالحب. وينسحب هذا الوصف على الكثير من شعر المهجر، وكان أيضاً سمة من سمات الشعر الرومانسي في العالم العربي. ولقد كانت هذه السمة حاضرة في شعر ناجي، غير أن لحظة الحب الحقيقية عنده لم تكن بحال من الأحوال سماوية أو منفصلة عن الإنسان. وأشعار الحب لديه مليئة بالأسى والصدود والهجران، وحقيقة عدم رضاه المستمر في الحب لم تدفعه للبحث عن إرضاء رغبته في عوالم الروح. ولذلك جاءت أعماله صادقة وإنسانية، تتخللها لحظات تواصل حسية توجد في أعمال كثير من سلفه الكلاسيكيين.

ويمكن تقسيم شعر ناجي إلى قسمين عامين رئيسيين: قطع صغيرة متنوعة تركز على إعادة معايشة سويعات حب ومداعبات غرامية، أو تصف تجارب حب حسية ممتعة. وهناك أعمال أكثر طولاً تصف الحب، غير أنها أقل صفاءً في سياق المشكلة الشخصية التي تعتري الشاعر الرومانسي، فهو يشيخ ولا يبقى له إلا ذكريات من لحظات الحب في شبابه، التي تطوف به كالسراب الذي لا يمكن تصديقه. فهو يقف عاجزاً أمام تقدم العمر والقدر، الذي غيره وحبيبه بشكل كلي ويقضي على كل ما تقاسماه من متعة. وبوجه عام يطغي على القسم الثاني مسحة من الكآبة والحنين المتشائم. وغنائياته القصيرة لا يزيد طولها عادة عن ستة أو سبعة أبيات، ولكن كثيراً من روائعه بها إيحاءات وتعبيرات معقدة: فقصيدة «**تحليل قبلة**» تجمع كل التساؤلات والمشاعر المتضاربة، التي تخيم على لقاء المحبين اللذين يلتقيان بعد فراق طويل:

يبث فمي سر الهوى لمقبل أجود له بالروح غير ضنين
إذا كنت في شك سلي القبلة التي أذاعت من الأسرار كل دفين
مناجاة أشواق وتجديد موثق وتبديد أوهام وفض ظنون
وشكوى جوى قاس وسقم مبرح وتسهيد أجفان وصبر سنين[28]

وثمة ملاحظة على الأشعار الطويلة المركبة التي تنغص فيها مشاكل الشاعر الرومانسي متعة الحب، وهي أن ناجي يوظف صوراً وأفكاراً مستقاة من التراث الشعري العربي الكلاسيكي. فمناظر الصحراء مصدر إلهام دائم له حيث يوظف صورها التراثية بمهارة فائقة لتتكيف مع لذوق تلائمه الحديث. وقصيدته المعروفة «العودة» تجمع بين أصداء الشعر الكلاسيكي العربي والروح الرومانسية الحديثة: فالشاعر يعاود زيارة بيت لصديقه، الذي عاش فيه لحظات حب، وجمال وسعادة، وهو يتألم لأن الزمن غير كل ذلك، ولكنه لا يبكي زمنه على الأطلال كما فعل الشعراء العرب السابقون ولكن على طريقة «لامارتين» في قصائد مثل «**البحيرة**» (Le lac)، أو «ميلي» (Milly)، أو **أرض الولادة** : (La terre natale).

آه مما صنع الدهر بنا أو هذا الطلل العابس أنت
والخيال المطرق الرأس أنا شد ما بتنا على الضنك وبت
أين ناديك وأين السمر أين أهلوك بساطاً وندامى
كلما أرسلت عيني تنظر وثب الدمع إلى عيني وغاما
وطني أنت ولكني طريد أبدي النفي في عالم بؤسي
فإذا عدت فللنجوى أعود ثم أمضي بعدما أفرغ كأسي![29]

وتسترجع عناوين قصائد، مثل: «**الفراق**» و«**وقفة على الدار**» أصداء من ماضي الشعر الغزلي العربي، وينعكس ذلك بشكل أكبر في قصيدة «**الأطلال**»، ولكن الشبه بالقصائد الكلاسيكية لا يتجاوز العنوان، فالقصيدة بكاء في لغة

بسيطة محركة للمشاعر، وهي بكاء ليس على الأطلال، وإنما على رمز لصرح حب مع امرأة، خدعته وتركته وحيداً:

قد رأيت الكون قبراً «ضيقاً» خيم اليأس عليه والسكوت
ورأت عيني أكاذيب الهوى واهيات كخيوط العنكبوت
كنت ترثي لي وتدري ألمي لو رثى للدمع تمثال صموت[30]

ويتبين اطلاع ناجي على بعض أعمال شعراء القرن التاسع عشر الفرنسيين من النظر إلي صفحات من مجموعة أشعاره، التي تتضمن ترجمات جيدة من «لامارتين» و«دو موسيه». وقد نشر أيضاً كتاباً عن «بودلير» مع ترجمات لمجموعة مختارة من مجموعة أشعاره «**أزهار الشر**» (Les Fleur du Mai). غير أن تأثير «لامارتين» يطغى بشكل كبير على أعماله، وبالأخص على القصائد المتعددة، التي تدور حول الحنين، الذي لا يهدأ، والتي يتأمل فيها حياة رجل عابر وعاجز أمام الزمن والقدر مثل: «**خواطر الغروب**»، و«**صخرة الملتقى**»، و«**شكاوى الزمان**». وينظر لسلسة قصائد «ليالي القاهرة»، التي تبدو فكرتها قد استمدت من «موسيه»، بأنها سجل لخواطر الشاعر وانطباعاته عن الحرب العالمية الثانية، عندما سيطرت الكآبة والخوف من المستقبل على مشاعر الناس. ويشكل الليل والظلام مصدر إلهام قوي دائم الحضور في شعر ناجي، يعادل إلهام صور الصحراء. والليل يثير لديه إحساساً رومانسياً حقيقياً عميقاً بالظلام والتشاؤم، «**في الظلام**»، أو يكون الليل ملاذاً له يسلى فيه أحزانه، ويختبئ فيه من غدر الزمن، «**الليالي**». وفي نهاية المطاف، فإن التنوع في الأفكار والمشاعر التي يدور حولها شعر ناجي محدود، غير أنه يمكن القول إن هذا الشعر يعتبر أجمل مثالٍ للشعر الرومانسي العربي في أوج تطوره. فقدرة ناجي على المزاوجة بين مواضيع الشعر العربي التقليدي، ورقة الإحساس المستوحاة من الشعر الأوربي الغربي، جعلته خير مجسد لتصور «**أبولو**» لشاعر النهضة العربية الحديثة.

ويعتبر عمل علي محمود طه خير مثال على مدي التأثر بمنمط أبو شادي، ويعكس أيضاً أكثر الخصائص الرومانسية انتشاراً في الشعر العربي. فأهم ديوان لطه «**الملاح التائه**» 1934 تضمن الأسطر الآتية في صفحة الإهداء كإهداء:

إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى مجهول!

إلى التائهين في بحر الحياة!

إلى رواد الشاطئ المهجور!

أهدي هذا الديوان[31].

وهذا يُعدُّ القارئ لشعر تأمل رومانسي طُوِّرَ لهذه الدرجة العالية عند شعراء المهجر، تعبيراً عن قلق ذاتي مؤرق، يركز على الحيرة والضياع، وعن شعور اغتراب كامل عن بقية المجتمع. و في شعر محمود طه، يقترن هذا الإحساس بروح تمرد ثائرة وإثارة حسية. ولغته تتكون من الإيحاء، والتضمين، والتلميح بالسماوي بدلاً من التصريح به، وتعد تكويناً رائعاً لموسيقى الشعر العربي، التي لا يضاهيها إلا لغة شعراء قلائل، مثل أحمد شوقي، ونزار قباني في القرن العشرين.

وقد ولد طه، مثل إبراهيم ناجي، في وسط أسرة ميسورة، وتدل أشعاره على معرفة دقيقة بالأدب الفرنسي والإنجليزي. وحياته العملية أيضاً ليست حياة أدبية، فقد تخرج كمهندساً معمارياً في 1924. وشعره أكثر تنوعاً من شعر ناجي، ولم يكن محصوراً في قصائد غنائية ذاتية. فقصيدة **أرواح وأشباح** تمثل دراما طويلة، تدور حول شخصيات ومواضيع من الأساطير الإغريقية والعهد القديم، بطريقة تجسد طريقة أعضاء «**أبولو**» في الحماسة لمواضيع ثقافية متعددة. فقصيدة «**غنائيات الرياح الأربع**» 1943، تأخذ، أيضاً، شكل دراما شعرية، تتخللها مقاطع شعرية، نظمت لتغنى، وهي تذكِّر بمحاولة أبو شادي لكتابة نصوص شعرية للأوبرا، وهي متأثرة بترجمة فرنسية لأغنية فرعونية. ويأتي أبو طه في المرتبة الثانية بعد أبو شادي، في تجسيد ما تمثله «**ابولو**»، فمصادر استلهامه الثقافية كانت واسعة،

وتحدوه رغبة صادقة للتجديد، والتجربة، والسعي لتوسيع أفق التقاليد في الحياة والأدب. وكانت حماسته المفرطة للثقافة والمجتمع الأوربيين دافعاً قوياً للتحرر، ولها حضور دائم في أعماله. فجزء كبير من أعماله عبارة عن مجموعات، تمثل مناظر من رحلاته في أوربا، وفي كتابه «**أرواح شاردة**» هناك مقالات عن «فيرلين» «Verlaine» و«بودلير»، وترجمات من أشعار «شيلي» «Shelly»، و«جون ميزفيلد» «John Masefeld»، و«أوزبيرت ستويل» «Osbert Sitwell»، و«دوفيني» «de Vigny».

ويتبع هذه المقالات مقاطع نثرية، تسترجع ذكرياته وانطباعاته عن السفر في أوربا، وتعبر عن مواضيع قصائده. ولفتت طبيعة حياته الريادية نظر نقاد مثل طه حسين، ومحمد مندور. وقد عبر طه حسين بوجه خاص عن تفضيله لأعماله على أعمال زميله إبراهيم ناجي، وعده مندور رمزاً لما تمثله جماعة «**أبولو**». ويغطي شعر طه مجالات أوسع من شعر ناجي، إلا أنه في الحقيقة لا يفوقه فيما يتعلق تحديداً بمجال الشعر الرومانسي، هذا على أن هناك اختلافات جوهرية فيما يتعلق بالاختيار العام للموضوع والأسلوب.

وإذا كانت صور الصحراء مواضيع، تتكرر بصورة مستمرة في أفعال إبراهيم ناجي، فالبحر بالنسبة لطه هو مصدر الإلهام أكثر من أي ظاهرة طبيعية أخرى، ففي «**الملاح التائه**» يجد طه جواً ملائماً لوصف الأفكار والمشاعر المتناقضة والمتضاربة في داخله في مزاج البحر المضطرب المتقلب. فهو يركز في قصائد، مثل «**إلى البحر**»، و«**الملاح التائه**»، و«**على الصخرة البيضاء**»، على إعادة إنتاج مشاعر وإيحاءات لرؤى تشكلت بشكل غامض في تصوره:

أنا وحدي هيمان في لجك الطا   مي غريق في حيرتي وارتيابي
أرمق الشاطئ البعيد بعين   عكفت في الدجى على التسكاب[32]

ويبدو أن مفهوم «الشاطئ المجهول» أو «الشاطئ البعيد» يرمز إلى أهداف، يصبو إليها طه دائماً ويصعب عليه تحقيقها.

سمعت هدير الشاطئ حولي فهاج بي خوالج قلب مزبد اللج هادر
وقفت أشيع الفكر فيها كأنما إلى الشاطئ المجهول يسبح خاطري[33]

وموضوع العزلة المطلقة التي تعبر عنه هذه الأبيات يعتبر بالطبع موضوعاً شائعاً في نمط التعبير في الشعر الرومانسي، لأن شعراء المهجر أوصلوه إلى درجة عالية من الحدة. وتعبر قصيدة «الطريد» عن أعلى إحساسٍ بالغربة لدى طه، ولكن هذه القطعة مثيرة للاهتمام للتصريح، أكثر من أي شيء، عن أسباب حزنه العميق. فالصورة المألوفة للحيرة المقلقة تدور حوله وكأنها صوت يناديه «للشاطئ المجهول»، وعندما يطلب منه تفسير حالة حزنه يجيب:

دعوت إلى حرية الرأي معشراً ثقافتهم ضرب من العلم زائف[34]

غير أن هذه الدعوة إلى حرية الفكرة تذهب سدىً ويبقى، الشاعر غاضباً محبطاً. ويبقى الدافع الرئيسي للشاعر هو البحث عن مكان تجد فيه نصيحته ومثاله استجابة، مكان يبقى هو فيه غير مقيد بمحيطه المباشر. هذا الإحباط، الذي تفرضه عناصر منغلقة في مجتمعه وثقافته، يجد صداه في قصائد لأبو شادي مثل «**المؤذن**»، و«**بيتنا**» في ديوان «**أشعة وظلال**»، وهذه بالطبع مشكلات لم تستطع "مجموعة أبولو" تجاوزها.

وقد وجد علي محمود طه شخصياً حرية كبيرة في رحلاته المتكررة إلى أوربا، بدأها في 1938، يحتفي بها في ديوانه «**ليالي الملاح التائه**» 1940. وتختلف أوصاف البندقيه، و بحيرة كومو، وزيوريخ، و نهر الراين عن المشاهد الإيحائية و المستفزة للبحار الكئيبة ، والبحيرات، والأودية في ديوانه الأول. ففي هذا الديوان يوظف الشاعر هذه الخلفيات الطبيعية ليصف تعابيره المحملة بمعاناته في الحب والحياة، أما صور أوروبا فهي توظف على أنها مناظر انطباعية جذابة للبحث عن المتعة التي تكون نسبياً غير مشوبة بأي إحساس بالذنب أو الحسرة. واستطاع طه كتابة شعر حب ذي طابع حسي قوي ومثير نتيجة لمزاج المتعة المتحررة، فروح

قصيدة «**القمر العاشق**» قد تكون مألوفة لدي كثير من الشعراء الكلاسيكيين، ولكن لغتها تنتمي للقرن العشرين فقط:

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضنى

ورف عليك مثل الحلم أو شرفة المعنى

وأنت على فراش الطهر كالزنبقة الوسنى

فضمي جسمك العاري وصوني ذلك الحسنا...

أغار، أغار إن قبل هذا الثغر أو ثنى

ولف النهد في لين وضم الجسد اللدنا

فإن لضوئه قلباً وإن لحسرة جفنا

يصيد الموجة العذراء من أغوارها وهنا![35]

ويمكن مقارنة بعض قصائد، طه الغرامية القصيرة بمثيلاتها من غنائيات إبراهيم ناجي، من حيث كونها واقعية مباشرة تترك حيزاً صغيراً فقط لإيحاء التلميح أو الغموض لمداعبة خيال القارئ، (انظر قصيدتي: «**حلم ليلة**» و«**هي**»). وأحداث هذه القصائد تحصل في جو من النشوة بالخمر، وهو نمط يتأكد بشكل أقوى في «**زهر وخمر**» 1943، وهو الديوان الذي ظهر بعد نشر ناجي دراسته (أرواح شاردة) حول الشعراء الأوربيين، والرواية الدرامية «أرواح وأشباح». وتطوِّر هذه المجموعة، بشكل أكبر، مفهوم المتعة غير المقيدة التي تبرز في مجموعة «**ليالي الملاح التائه**»، حيث تتجلى موهبته في وصف انطباعاته: وتصوير طه مشاهد من ليل طويل الصخب والعربدة في حانة بصحبة خمر، وراقصات وندماء. وتترك «**ليالي الملاح التائه**» و«**زهر وخمر**» على حد سواء انطباعاً قوياً عن رجل منغمس في ملذاته وأهوائه في لحظات متعة مطلقة، ولكن مع قصيدة «**الشوق العائد**» تخفف بعض لحظات من التأمل الداخلي، ذات ظلال حزينة، من حدة ذلك الهوس بلحظة المتعة. وفي «**سؤال وجواب**»، يسترجع حياته بنوع من الندم على حياة

الملذات، فتستجوبه صديقة له عن قصص حبه السابقة، ويحاول أن يشرح لها سلوكه السابق ووضعه الحاضر:

وجاذبني إلى اللذات قلب شقي ضل في الدنيا طريقه
وعدت كما ترين صريع كأس أنا الظمآن لم يطفئ غليله
فقالت ما حياتك؟ قلت:حلم من الأشواق أوثر أن أطيله
حياتي قصة بدأت بكأس لها غنيت وامرأة جميلة[36]

وتؤكد الغالبية العظمى من أشعاره وصفه بنفسه لحياته في الحب والفن، وقد كان لهذه الأمثلة من حياته وشعره شبه في حياة معاصريه في مصر وخارجها. وقد وجد سلوكه البوهيمي بالنسبة للعادات والأعراف السائدة في وسطه، وحماسته لجميع متع الحياة في أوربا، والإثارة الحسية في أشعاره الغزلية رواجاً في مجتمعات الشرق الأدنى والأوسط، حيث الكبت الجنسي سمة دائمة لحياة الشباب. وقد جعلت كل هذه العوامل مجتمعة إضافة إلى الموسيقى السحرية لشعره، من الشاعر شخصية أسطورية في الشعر العربي بين الحربين.

إلياس أبو شبكه (1903-47)

بينما يعتبر الكثير أن الإسهامات، الأكثر تأثيراً في تطوير الشعر الرومانسي العربي تعود لشعراء المهجر في نيويورك وثم شعراء «مجموعة أبولو» في مصر، كانت في سوريا ولبنان مجموعة من الشعراء مثل عمر أبو ريشه وصلاح لبكي وبشاره الخوري يكتسبون سمعة عالية ليكونوا رواداً لأسلوب جديد من الشعر الغنائي. ومن بين الشعراء السوريين الناشطين في بلدانهم يبرز أبو شبكة بسبب تنوع أعماله على نحو يذكر بأيليا أبو ماضي أو عبد الرحمن شكري. ويستطيع المرء تتبع تطوره من بدايات، تعكس تأثراً بالشعر العربي التقليدي إلى مرحلة تفتح إبداعي، تنطوي على كثير من الأصالة والتفرد. وقد ولد أبو شبكة في أمريكا

لأبوين لبنانيين، وعاد والداه في طفولته إلى لبنان حيث عاش معظم بقية حياته. وله حياة حافلة متنوعة معلماً، وكاتباً، وصحفياً، ومترجماً، وكان لديه ميول فرنسية متجذرة، وحماسة منقطعة النضير للثقافة الفرنسية، فكان يستشف من ديوانه الأول «**القيثارة**» 1926، على أنه في هذه المرحلة أخذ طابع الترجمات أكثر منه على طابع تأثير على أعماله الإبداعية. وقصيدة «**القيثارة**» أطول قصائد الديوان، وتوضح تأثره بالشعر العربي الكلاسيكي. وهي مهداة لروح والده الذي قتل وإلياس أبو شبكة لم يزل أبن العاشرة. وفي الواقع يوجد في الديوان القليل جداً عن مباهج الحياة، فالنبرة الغالبة على الديوان هي الكآبة والتشاؤم، وهناك انطباع دائم عن غلام يافع تحت تأثير رجل حكيم أكبر منه، و أشد منه حكمة وحزناً:

كم من الأمراء والملوك قد ذهبوا، وابتلعتهم القبور؟

ولايزال المعري الكفيف على قيد الحياة، والمعري الكفيف فقير[37].

ويطغى على المجموعة جو من التشاؤم من هذا العالم، يذكر بشاعر القرن العاشر العظيم الأعمى أبو العلاء المعري، فالنظر لقصائد مثل «**أغنية المجد**»، أو «**أغنية الموت**»، أو «**فوق المقبرة**» يوضح أنها كلها تثقل كاهل الشاعر الشاب بهمّ مبكر. وفيما عدى بعض التساؤلات المملة عن انعدام الفضيلة في العالم، هناك أشعار عن قضايا سياسية، موضوعها الرئيسي انعدام الحرية السياسية والشخصية في لبنان، وأشعار حب تميل للتأكيد على الخيانة وخيبة الأمل، التي تلعب دوراً مهماً في مثل هذه التجارب. ومرة أخرى، هناك إحساس قوي بشخص أكبر سناً، يتكلم من خلال أبو شبكة ويحذره من سقطات الحب بنبرة غير محبة للمرأة[38].

وفي هذه المرحلة، كان الشاعر قادراً على تقبل آلام الحب والحياة، أملاً في رحمة الله والخلاص النهائي في الموت. وتسود هذه الفلسفة نفسها محاولاته المبكرة في نظم شعر سردي، فقصيدة **المارد الصامت** 1928 تمثل حكاية مأساوية لمحبين انتهت قصة حبهما بموت مبكر للشاب المحب بمرض السل.

والمرحلة الثانية من عمل أبو شبكه تتمثل في مجالين هما: « **أفاعي الفردوس** » 1938، الذي يتكون من ثلاثين قصيدة، كتبت بين عامي 1928 وزمن النشر، و« **غلواء** » الذي كتب بين عامي 1926 و1932. وتضع مقدمة « **أفاعي الفردوس** » المؤلف بقوة في مصاف الشعراء الرومانسيين، فيما يتعلق بآرائه حول طبيعة الشعر والعملية الإبداعية. وتجد نظريات المهجر صدىً في تعليقاته حول أولوية الإلهام ودور الروح؛ فالإلهام أحد حالات الروح عندما تكون على اتصال مباشر مع قوى خارقة للطبيعة، ويصبح الشاعر وسيطاً لهذه القوى الملهمة، بالضبط كما كان الأنبياء. وبهذا لا تكون القوى الخارقة للطبيعة مفصولة عن الإنسان، بل هي جوهر روحه. وفي العملية الإبداعية، تمتزج ظواهر العالم المنظورة مع هذا الجوهر، بينما تشارك جميع الحواس في هذه العملية. والتأثير الأكبر، الذي يقع على الشاعر، يأتي من روحه، والروح قوة تستعصي على التعريف. ويأتي ذلك فقط بعد أهمية الإلهام عن طريق الروح في الطبيعة؛ البيئة المكانية المثلى للشاعر، ومشاعره وأحاسيسه، تتشكل حسب ما يراه هناك. ويتهجم أبو شبكة بقوة على «بول فالاري» Paul Valéry لإنكاره قيمة الإلهام في العملية الإبداعية، ويتجاهل إصرار «فالاري» على أن فن الشاعر وحرفته تنزله لمنزلة النجار أو الحداد، لأنه هو الذي يقوم بالفعل ولا يتلقاه من قبل قوى أخرى. والمقدمة عبارة عن رد فعل رومانسي نمطي للآراء النظرية العقلانية لبول فالاري، وهي ردة فعل من كاتب يحظى التعبير المباشر عن المشاعر والعواطف في الشعر بالاعتبار الأول، وهذا التعبير يجب قدر الإمكان ألا يعيقه أي تدخل لعوامل خارج هذه العواطف.

والتحول من مرحلة « **القيثارة** »، و« **أفاعي الفردوس** »، و« **غلواء** » كان مدهشاً ودراماتيكياً. ولم تستطع الروح الملتزمة والأخلاق الطاهرة الساذجة التي لازمت حياته، عندما كان حدثاً، أن تصمد أمام العقد والضغوط، التي تعرض عندما حاول التكيف مع آثار علاقة غرامية مع امرأة متزوجة، بينما هو مرتبط « **بغلواء** » خطيبته التي سميت القصيدة السردية باسمها. وقد طوق الإحساس بالذنب

والضياع الروحي قدرته على ضبط الغريزة الحيوانية للشبق الجنسي، وقد طغي ذلك على معظم قصائده الثلاث عشرة. وتقدم مواضيع مستقاة من الإنجيل مثل «**سَدوم**» (**Sodom**) مدينة في فلسطين دمرها الله لانغماسها في الرذيلة»[39]، مثالاً لحرمان البشر، وقصة «**شمشون ودليلة**» (تحاكي بشكل دقيق شعر «دوفيني» عن نفس الموضوع) تقدم صوراً مزدوجة للقوة والضعف، والنبل والخيانة، عندما يتبع ليل الموت صباح الحب، وتقود المسافة بين نهدي دليلة شمشون إلى أتون قدره المشئوم[40].

ولا يمكن أن يكون التباين أكثر منه وضوحاً بين هذه المرحلة من عمل أبو شبكه ونزعته نحو تقديس المرأة وتجربة الحب التي كانت السمة الغالبة على أعمال الشعراء العرب الرومانسيين. فالحب عندهم لهم تجربة مقدسة ذات طابع سام خاص، وهي غيرها عند أبو شبكه، حيث تنزل الشهوة الحيوانية بالحب إلى درك الخطيئة الأسفل («**في هيكل الشهوات**»، «**الشهوة الحمراء**»). ويخلق اللون الأحمر نوعاً من الارتباط بالشر مستمداً من هيجان العواطف، وحمرة النبيذ، واحتراق شبقه، الذي يعذبه كالشعلة الحمراء. وعمله ينطوي على عمق شرير، يتجاوز إلى حد كبير المتعة السعيدة، التي في قصيدة محمود طه **القاذورة**، وهو عمق مخيف لقوة خيالاته المرعبة. فعندما يفيق الشاعر من عالم الأحلام والفتنه والمتعة، يجد نفسه أمام عالم الواقع:

فطوفت في غمرة الليل والخنا	**يعربد، والأرجاس ترغي وتزبد**
وللحمأ الغالي نشيش ورغوة وأغـ	**ـمدت كأن الورى مستنقع يتنهد**
في صلب الدجنة ناظري	**وفي كل جفن لي من الهدب مبرد**
مقاذر تمشي في الحياة طروبة	**تغني، وأصداء القبور تردد**
هم الناس في الدنيا تهاويل حنطت	**بكيت عليهم في جحيمي وعيدوا[41]**

ومن السمات البارزة لأشعار رعب سريالي مثل هذا، فالشاعر لا يقف منفرداً

في عزلة مريحة، وليس هناك أي تلميح بادعاء السمو الأخلاقي أو الانسحاب من عالم الخطيئة. وعلى عكس التأمل في برج عاجي عن شرور الإنسان والحضارة الذي طبع شعراء المهجر أو عبد الرحمن شكري، كان أبو شبكة نفسه جزءاً من الفساد والانحطاط. فالإحساس بالانغماس في هذا العالم يقوده لفقدان الأمل في نفسه وفي الآخرين.

أما قصيدة **غلواء** السردية فقد كتبت بين عامي 1926 و1932 عندما كان أبو شبكة يكتب بعض أقوى قصائده في ديوان **أفاعي الفردوس**. واستلهم أبو شبكة قصيدة **غلواء** من أسم خطيبته التي تحمل نفس الاسم، والذي ارتبط بها لعشر سنوات قبل أن يتزوجا في أخر المطاف، ومرة أخرى فهي قصيدة مليئة بتعدد المعاني والمقاصد وازدواجية الحب. والحدث مقسوم على أربعة أقسام، تتبدل بشكل رائع بين عوالم الحقيقة والخيال لغلواء وشفيق الذي يقع في حبها. وتبدأ القصيدة بالتعبير عن الأزمات النفسية والأمراض، التي تتعرض لها غلواء، التي تصارع من أجل التوفيق بين إحساسها بالأنوثة والشبق وبين رغبتها الصادقة في الطهارة والعفة. وتنتهي القصة بإحساس بالخلاص، عندما يتحد المحبان، وتستطيع غلواء أن تتعايش مع رغباتها الجنسية ورغبتها في العفة والطهارة. وربما تكون هذه القصيدة أكثر القصائد السردية كمالاً وأصالةً للمرحلة الرومانسية كاملة، بتركيزها على الإحساس المؤلم بالقوى الدفينة للحب والشر، وهي تكملة رائعة « **لأفاعي الفردوس** ».

ويمكن أن يكون الإحساس بالخلاص، الذي يشكل نهاية « **غلواء** » مؤشراً للمراحل المتأخرة من حياة أبو شبكة الشعرية، التي تمثلها قصائد سردية أخرى: « **إلى الأبد** » 1941، ديوان « **ألحان** »، و« **نداء للقلب** » 1944،. وظهر مجلد أخر هو "من صعيد الآلهة" الذي نشر في 1959، ويتكون عموماً من قصائد رثائية لشعراء آخرين. وبعد تجارب رحلته خلال عوالم الشر والذنب، يخرج أبو شبكة و إيمانه واعتقاده بالحب قوي لم يتغير.

وتعود الطبيعة إلى شكلها السابق المسالم، لتصبح مصدراً للمتعة والراحة؛ وأحياناً يجد الشاعر جزءاً من سلام الرب في التوافق والراحة التي تقدمها الطبيعة. بالرغم من أن أحزان الحب وآلامه لم تكن بأي حال من الأحوال من هذه الدواوين الأخيرة، فالشاعر الآن يؤمن بشكل أكبر بنعمة الطبيعة المنقذة، أكثر من ذلك الشاعر الذي كتب عن غدر دليلة وقوى تدمير الشهوة الحيوانية. وبالرغم من ذلك فإن سمعة أبو شبكة الشاعرية الكبيرة تعود بشكل كبير لديواني « **أفاعي الفردوس** »، و« **غلواء** ». ويمثل أبو شبكة تجربة جديدة في الشعر العربي الحديث لتعامله مع مشكلات مصدرها شهوته الجسدية وصحوة ضميره تجاه الخطيئة، متماهياً بشكل تام مع الشر و الألم من حوله. ويحس المرء في « **أفاعي الفردوس** » تأثيراً كبيراً لبودلير « **أزهار الشر** »، حيث يستقصي أبو شبكه بأمانة وصرامة الصراعات داخله بين الخير والشر، من دون أن يعزل نفسه عن هذا البحث. وبالرغم من الانسجام الذي يظهر بوضوح في أعماله الأخيرة، فقد بقي بالنسبة لجيل كامل يجسد « الشاعر المنبوذ » « Le poèt maudit ».

أبو القاسم الشابي (1909-1934)

من الإنجازات، التي تسجل « لمجموعة أبولو » ودوريتها، أن تأثيرهم لم يكن محدوداً بالأدب المصري ومصر، ودعوة أبو شادي للتعاون بين الكتاب العرب من الأقطار الأخرى كانت مبدأ أكثر منها مجرد مجاملةً. ومن أكبر المساهمات لأبولو من خارج مصر كانت تلك التي قدمها الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي؛ والذي ورد ذكره في الدورية للمرة الأولى في عدد مارس 1933 في استعراض كتبه مختار الوكيل لمحاضرة الشابي « **الخيال الشعري عند العرب** »، تونس، 1929. ونشر في عدد إبريل 1933 قصيدتين لأبو القاسم الشابي هما: « **صلوات في هيكل الحب** » و« **السعادة** ». وكتب الشابي مقدمة صغيرة لديوانه « **الينبوع** » مليئة بالإعجاب والإشادة بمؤسس « **أبولو** ». ويظهر في عمله تأثير واضح لأدب المهجر ومجموعة أبولو؛ وبالرغم من أن بعض مواضيعه مأخوذة بشكل واضح من هذه المصادر، إلا أن

ذلك يتلاشى مقابل مواهبه الشعرية العظيمة. وحصل الشابي على تعليم إسلامي تقليدي في جامعة مسجد الزيتونة في تونس، حيث حصل على تعليم متعمق في اللغة والأدب العربيين. ولم يتعلم الشابي في حياته القصيرة لغة أجنبية، ولكنه اطلع على بعض الآداب الأخرى عن طريق الترجمة، وكان بكل تأكيد على اطلاع على التطورات الأدبية الأخيرة في مصر والمهجر. وقد لقي حتفه وهو شاب بشكل محزن في عام 1934، إثر إصابته بمرض في قلبه، بعد أن شرع نفس العام في إعداد ديوانه الوحيد **أغاني الحياة** للنشر. وكان من المفترض أن ينشر الديوان في مصر ولكن موته اعترض ذلك قبل أن يكتمل العمل على النصوص، وطبع أخيراً في عام 1955، وظهر في تونس. ومع أن هذا الديوان الوحيد للشابي، فإن مستواه يؤهله لاحتلال قمة الشعر الرومانسي في العالم العربي. وتتمحور مواضيع ديوان الشابي حول نفس مواضيع الشعر الرومانسي الغنائي؛ فهو يركز بعمق على المشكلات القريبة من وجوده هو، مثل عدم الرضى والمعاناة في حياته، تجارب حبه، والأسئلة التي يطرحها الموت. ولكنه يسمو فوق حدود وجوده وشخصه بتصوره بإعادة الحياة أو الخلاص بعد الحياة والموت، وهو يعبر عن هذا بشكل مستمر بالرمز له بالفجر المطل: ولذلك فهو في خياله يحاول أن يتجاوز حدود حياته الفانية، ليتعلق بشيء أكثر مثالية وخلوداً، بشيء تكون الحياة الدنيا مجرد تقليد سيئ. والسمة الثابتة لشعره هي صور الضوء والظلام، المستمدة عادة من الليل والفجر، ويعبر عنها بلغة ذات جرس خاص، يشكل فيها الإيحاء الصوتي جزءاً جوهرياً من التأثير الشعري العام:

أيها الليل! أنت نغم شجي — في شفاة الدهور، بين النحيب
إن أنشودة السكون، التي ترتج — في صدرك الركود، الرحيب
تسمع النفس، في هدوء الأماني — رنة الحق، والجمال الخلوب[42]

وبالرغم من أن بعض أشعاره يعبر عن حزن مكبوت مثل «**المساء الحزين**»، و«**في الظلام**»، و«**أيها الليل**»، ولكن صور الفجر المشرق على ظلام الليل الكئيب

تشكل موضوع أكثر تكراراً في شعره، وهو تعبير عن تجارب جديدة في الحياة. وتعكس قصيدة «**الصباح الجديد**» صورة مصغرة لتصوره القصير المتفائل بالحياة بعد الموت. وكتب الشابي هذه القصيدة في عام 1933 بعد إصابته بمرض عضال، وقوة علاقة تصوره بوضعه الذي هو فيه يزداد بشكل مطرد. والقصيدة أيضاً مثالٌ ممتاز على عناية الشابي بالبناء العام لقصائده حتى القصيرة منها، وهي تتحرك بشكل سلس من بداية هامسة إلى نهاية مبتهجة عالية:

من وراء الظلام وهدير المياه
قد دعاني الصباح وربيع الحياة ..
الوداع! الوداع! يا جبال الهموم
يا ضباب الأسى يا فجاج الجحيم

ولم يكن الصبح الجديد شيئاً غير «بعث جديد»، فقد دفن الموت في أودية الموت و انتشرت دموعه في رياح العدم. وفي إحدى المناسبات يوحي رمز الصباح للشاعر بخيالات مثيرة للنشوة، أشبه ما تكون بالأحلام؛ فترسم قصيدة «**ذاكرة الصباح**» صورة لمخلوقة ذات هيئة ملائكية، تغني مع الطيور في صباح، يحفه الضباب، وضفائرها تتراقص مع النسيم. بينما هو يتوسل تلك الضفائر لتلفه، لأن ذلك فقط هو الذي يشعره بالجمال والحب ويشعره بحريته الشاعرية والفنية:

كبليني بهاته الخصل المرخاة في فتنة الدلال الملول
كبلي يا سلاسل الحب أفكاري، وأحلام قلبي الضليل
كبليني بكل ما فيك من عطر وسحر..... مجهول
كبليني، فإنما يصبح الفنان حراً، في مثل هذي الكبول(44)

ومن بين جميع الشعراء الرومانسيين، تعد قصائد الشابي الغزلية الأكثر روحانية وعفة، فالحب في شعره يبدو شعور يمكنه وهو على الأرض، أن يحس بشيء، يقارب طهارة السماء الكاملة. و تعكس نزعة الشابي الأثيرية لتقديس

المرأة تبايناً واضحاً مع غرائز أبو شبكة المعذبة، و تقديس محمود طه للمتعة والسعادة. وربما تشكل رؤية الشابي للمرأة نوعاً من الثورة على بعض المظاهر الثقافية والاجتماعية في ذلك الوقت، وبالأخص ما يتعلق بالموقف من المرأة في الأدب والحياة. ونشر الشابي أول مقالة نقدية له في 1929 بعنوان «**الخيال الشعري عند العرب**»، ألقاها على شكل محاضرة ملتهبة على جمهور في معهد أبن خلدون أصيب بالذهول إلى حد ما لسماعها، ففيها هجوم قوي ولاذع على الثقافة العربية والإسلامية المحلية:

إن نظرة الشعر العربي للمرأة متدنية وحقيرة وتهوي إلى الدركات السفلى من المادية. فهي ترى المرأة جسداً يشتهى وأحد متع الحياة الدنيا ليستمتع بها.... (ص. 72).

هل سمعت أحداً من بين الشعراء العرب يتكلم عن المرأة وأنها محراب الحب في هذا الوجود، بنفس الطريقة التي يتحدث بها العابد الورع عن بيت الإله؟[45].

ولهذا السبب قد تُفَسَّر ردة فعل الشابي ضد المادية المغرقة في أعراف تصوير المرأة في الثقافة التقليدية العربية بنوع من الافلاطونية (العذرية) الروحانية المفرطة، وقد شاركه في ذلك بعض معاصريه. وقد استلهم الشابي نموذجه ونزعته لتصوير الحب بشكل مثالي روحاني من نزعة مماثلة، كانت سمة الأدب الأوربي في أوج مرحلته الرومانسية. كتب الشابي، تصديقاً لما ذهب إليه، قصيدة "صلوات في معبد الحب"، مطلقاً العنان لرغبته في السمو بالمرأة إلى فضاء العشق السماوي، لأنه يرى في ذلك تعويضاً عن سنوات من الازدراء في التقاليد العربية والإسلامية. ويتدرج بناء القصيدة من بداية إعجاب هادئ وتنتهي بذروة العشق والهيام، ويحدث الإيقاع المتكرر لأبيات القصيدة إحساساً بالسحر الروحي:

أنت... أنت الحياة في قدسها السامي، وفي سحرها الشجي الفريد

أنت... أنت الحياة، في رقة الفجر، وفي رونق الربيع الوليد

أنت.. ، أنت الحياة، كل أوان في رواء من الشباب جديد

أنت.. ، أنت الحياة فيك وفي عينيك آيات سحرها الممدود[46]

أما قصائد الموت، التي كتبها الشابي، قرب نهاية حياته، فتتصل بشكل مؤثر وقوي بوضعه المأساوي ومعاناته مع المرض (**حديث المقبرة**، **في ظل وادي الموت**)، فهو في النهاية يتجاوزالآم والتساؤلات الغامضة المؤرقة، التي عاناها في حياته، ويتخذ موقفاً شجاعًا من الموت في **نشيد الجبار** 1933، التي كتبت قبل عام من موته. فالموت الآن لا يخيفه، وفيما يتبقى من حياته يركز على عوالم الروح والعواطف، التي هي محط اهتمامه الأول. فالجسد يسرع نحو الفناء المادي، ولكن المرض لا يستطيع تكبيل روحه الصامدة:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء

أرنو إلى الشمس المضيئة...... بالسحب والأمطار، والأنواء..

لا أرمق الظل الكئيب..ولا أرى ما في قرار الهوة السوداء[47]

وتعود إحدى السمات القوية لأعمال الشابي إلى أنها في أحد مستوياتها، شخصية وذاتية بشكل قوي، وعلى مستوىً آخر، لها بعد خارجي كبير يتعلق بالمجتمع برمته. وهناك حركة انتقالية دائمة من المحاكاة إلى الرمزية. وفي عام 1923، بدت قبضة فرنسا المنتدبة على تونس دائمة بشكل مثير للاكتئاب، وكانت المعارضة السياسية في مخاضها وغير ذات تأثير. وكانت حياة الشابي العملية، التي دمرتها الأزمات الجسدية والروحية، ينظر لها بوصفها رمز للألم الأوسع لمعظم معاصريه. وكان جسد السياسة مشلولاً، ويشبه بالضبط جسده الذي أقعده مرض القلب. مع هذا كانت هناك مجموعات صغيرة من الناشطين، الذين لديهم أمل وتطلع في تحسين واقعهم، مثلما وضع الشابي ثقته في بعث وفجر جديد. ويتجلى تعاطفه مع كفاح الشعب التونسي بشك واضح في إحدى قصائده الأكثر شعبية «إرادة الحياة» التي تلعب فيها عناصر الطبيعة الأدوار الأساسية؛ فبعد شتاء طويل

بقيت فيه البذور حبيسة طبقات الضباب، والثلج والطين، وعندما تبدو السماء ذاتها مطفأة، تزدان الأرض في النهاية بحياة الربيع، نشاطه وضوئه. و يبارك الله في بذور اليقظة لتشبثها بالأمل فترث الأرض والسماء. و تذكر هذه القصيدة بأعمال بعض شعراء الخمسينات، الذين وظفوا بعض أساطير طقوس الخصوبة رموزاً لموت مجتمعاتهم وبعثها. ومع أن أسلوب تعبير الشابي كان أسلوب الشاعر الرومانسي، إلا انه كان رسولاً أميناً للرؤية البعثية، مستبقاً بذلك شعراء تموز في الجيل اللاحق.

ولا يمكن القول بأي شكل من الأشكال إن هذا الاستعراض الموجز قد شمل، بشكل مفصل، جميع الشعراء الرومانسيين، فمثل الشابي كان هناك شعراء مثل الشاعر السوداني التيجاني يوسف بشير (1912-1937)، والشاعر المصري محمد عبد المعطي الهمشري (1908-1938) اللذين لم يعيشا طويلاً، غير أن حياة كل منهما كانت مليئة بالإبداع والتجلي مثلهما مثل الشاعر الإنجليزي «كيتس»، هذا على من أنهما لم يصلا العلو نفسه الذي وصله معاصرهم التونسي. وكذلك الشاعر السوري عمر أبو ريشه (-1910) الذي أحتفظ بصلة وثيقة مع التقليد الشعري الكلاسيكي، وكان في عدة أوجه أكثر الرومانسيين تعلقاً بالسياسة. فقصيدته **النسر** عُرِفَتْ في جميع أنحاء الوطن العربيّ على أنها أقوى تعبير عن الطريق الشائك للقومية السورية والعربية. واستمر الشعر الرومانسي في الخمسينات عند شعراء مثل صالح جودت، ومحمود حسن إسماعيل، لكنه من الناحية الفنية بدأ في الأفول تدريجياً. وينتمي الشعر الرومانسي إلى مرحلة ما بين الحربين، التي شهدت نمواً متصاعداً لتطلعات شعوب وادي النيل وشرق المتوسط التي شُغلَتْ بما يمكن أن تؤول إليه أحوالها في جيل جديد من الدول العربية. غير أن وآمال و تطلعات المجتمعات والأفراد سرعان ما تحولت إلى شعور بالإحباط والتوهم، كما تحولت أحلام العشرينات إلى كوابيس الثلاثينات والأربعينات. ومنذ الحرب العالمي الثانية، ظهر هناك توجه عند الشعراء والأدباء للتقليل من قيمة الحركة الرومانسية وإنجازاتها؛ ويعود ذلك، من ناحية، لارتباطها بأنظمة سياسية ومواقف فكرية كان

لها وزن في التاريخ الحديث للعالم العربي، ولأنها لم تحض إلا بإشادة بسيطة من أجيال الشعراء اللاحقة، الذين تصدوا لها بقوة في أعمالهم، وكان لهم نفس توجه الحركات الطليعية، التي سبقتهم في إنكار فضل ممن سبقوهم، من ناحية أخرى. وتبقى الحقيقة أن الحركة الرومانسية كانت أول موجة ذات طابع حديث حقاً، أحدثت ثورة حقيقية في تطور الشعر والأدب العربيين بصفة عامة؛ فقد أذنت بدخول طور جديد من المرونة والتعامل مع أشكال وأوزان جديدة مما مهد الطريق للتحول العروضي في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، وأحدثت ما يمكن تسميته بلغة جديدة في الشعر العربي. وفي الواقع، فإنها، في أسوأ الأحوال، في استغراقها في اللغة والمفاهيم أنتجت طائفة من الغموض والضبابية، التي كانت تزدهر في جو من النزعة العاطفية السطحية والهروب من الواقع. وفي أحسن الأحوال، وعلى أيدي ممثليها الكبار، مثل إيليا أبو ماضي، وعبد الرحمن شكري، وإلياس أبو شبكة أو أبو القاسم الشابي، خلقت تعبير فنياً مؤثراً عن الآمال والأزمات المؤلمة، التي هيمنت على الأفراد والمجتمعات.

الهوامش

*) يشكر التحرير الدكتور عمر باقبص، الذي ترجم هذا الفصل لكنه لم يتمكن من إتمامه لظروفه الشخصية، التي نقدرها.

1) The lines and their meanings are all linked one to another through out the whole poem, all leading to a single end. This is quite unlike the manner of our own composition both new and old, apart from the efforts made by the owner of this periodical [Mutran himself] to create a method which depart from the traditional ...

2) المجلة المصرية، 15 أغسطس 1901.

3) In the air is a longing, a sighing of love In the water a moaning from which melts the stone In the breeze is a murmur which rolls o`er the meadows, The flowers have fragrance which tells of their thought

4) خليل مطران. «ديوان الخليل»، ط 2، م 1، القاهرة، 1949، ص 14.

5) I walk by night in ht slumbering meadow, as it takes pleasure in the comforting gloom Each time I approach with heart lamenting, my tears fall limpid as its waters while it smiles. Comfort I seek there from disaster, which advancing time leaves undiminished... Meadows be a haven for my heart, a refuge from the clinging sorrow.

6) مطران، ن.م.، ص ص 66-7.

7) As if the last tear in creation had joined with the last of my tears to mourn me As though I had known the passing of my day, and seen my own twilight reflected

8) مطران، ن. م.، ص 146.

9) عباس محمود العقاد، **ديوان العقاد**. اسوان، المقدمة، ص 14.

10) ن. م.، ص 57.

11) قصيدة **ليتني كنت..**، ديوان عبد الرحمن شكري، ت نيقولا يوسف، الاسكندرية: 1960، ص 126.

12) شكري، «ديوان»، ص 213، قصيدة «بين الحياة والموت».

13) من «مناحة في الحقل»، **الأعمال الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران**، بيروت، 1959، ص 283.

14) ميخائيل نعيمه، «الغربال»، بيروت 1914، ص 116.

15) ن. م.، ص 98.

16) إيليا أبو ماضي، **شاعر المهجر الأكبر**، (دمشق، طبعة 1963 من الأعمال الكاملة، مع دراسة لزهير ميرزا)، ص 437.

17) ن. م.، ص 478.

18) ن. م.، ص 699.

19) ن. م 512.

20) ن. م.، ص 514.

21) ن.م.، ص 794.

22) نسيب عريضه، **الأرواح الحائرة**، نيويورك 1949، ص ص 65-7.

23) راشد أيوب، **أغاني الدرويش**، بيروت 1959، ص ص 66-7.

24) أحمد زكي أبو شادي، **أنداء الفجر** القاهرة، 1934، ص 5.

25) ن. م.، ص 63.

26) أحمد زكي أبو شادي، «**زينب**»، القاهرة، 1924،ص 16.

27) أبولو، سبتمير 1934. (النص مترجم وليس أصلاً).

28) ديوان ناجي، تحقيق أحمد رامي، صالح جودت، أحمد عبد المقصود هيكل، و محمد ناجي، القاهرة 1961، ص 321.

29) ن. م.، ص ص 39-40.

30) ن. م.، ص ص 344-5.

31) علي محمود طه، **الملاح التائه**، القاهرة، 1941، الإهداء.

32) ن. م، من قصيدة **إلى البحر**، ص ص 176-7.

33) ن. م.، من قصيدة **على الصخرة البيضاء**، ص 57.

34) ن. م.، ص 187.

35) علي محمود طه، **ليالي الملاح التائه**، القاهرة، 1943، ص ص 10-11.

36) من سهيل أيوب، «علي محمود طه: شعر ودراسة»، دمشق، 1962، ص ص 441-2.

37) إلياس أبو شبكه، **القيثارة**، بيروت 1926، ص 5.

38) أبو شبكه، **القيثارة**، ص 35.

39) المترجم، اقتباس من **المورد**، منير البعلبكي، بيروت 1995ص 875.

40) إلياس أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، بيروت، 1948، ص 22.

41) ن. م.، ص 26-7.

42) أبو القاسم الشابي «**أغاني الحياة**»، تونس، 1966، ص 55.

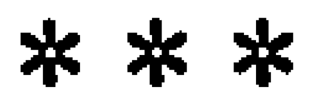
43) ن. م. ، ص 236.

44) ن. م.، ص 231.

45) اقتباس من م. م. بدوي، **العرف والثورة في الشعر العربي الحديث**، في «الشعر العربي نظرية وتطور». تحرير: قرونباوم فييزبادن، 1973، ص 196.

46) الشابي، **أغاني الحياة**، ص 183.

47) ن. م.، ص 256.



الفصل الرابع

الشعر العربي الحداثي

نتجت الحداثة في الشعر العربي عن قوتين رئيستين: تأثير حركة الحداثة الغربية مع ما سبقها أو رافقها من تجارب رئيسة أخرى، من ناحية، ووضع الشعر العربي نفسه في أواسط القرن العشرين، إذ استجاب للحاجة الداخلية إلى استيعابٍ أكثر «حداثة» للتجربة، سواء كانت جمالية أم غير ذلك. فالتحول الشعري الرئيس في أية لغة لا يكون أبداً مسألة قصدية، مثلما أنه لا يكون نتيجة تبنٍ واعٍ، أو اتباعاً لموضة. ذلك أن نجاح تغير شعري رئيس في أي اتجاه، بغض النظر عن حدته، لا يظهر العبقريات أو القدرات الكامنة وراءه فحسب، وإنما يظهر أيضاً الحقيقة الهامة المتمثلة في أن الشعر في الفترة التي حدث فيها التغيير، إن لم يكن بحاجة ماسة ومحددة إلى ذلك التغيير، فإنه كان ضمنياً متقبلاً له.

أما العامل الثاني وراء الحداثة الشعرية العربية، وهو الحاجة الداخلية إلى التغيير، فسيتضح أثناء هذه المقالة. غير أن العامل الأول، أي تأثير الحداثة الغربية على الحركة الشعرية العربية، يحتاج إلى تناول أكثر وضوحاً قبل غيره.

ثمة لبس بارز في الكتابات العربية بين مفردتي «حديث» و «حداثة». وهذه المفردة الأخيرة تستعمل لوصف حركة في الفن والأدب في الغرب. "الحداثة" الغربية

تبلورت ضمن فترة زمنية معينة (ما بين 1910 و1930 تقريباً)، نتيجة تطورات حديثة في الغرب، وغالباً احتجاجاً على تلك التطورات.

لم يكن للحداثة الغربية نفسها تعريف واضح. على أن هناك اتجاهات ومفاهيم تبدو وكأنها تختصر تلك الحركة بوجه عام. وقد تبنى بعض الشعراء العرب المعاصرين بعض تلك الاتجاهات والمفاهيم إما بوعي أو بلاوعي، بينما ظل بعض تلك المفاهيم والاتجاهات بعيداً عن أية صلة بحركة الحداثة العربية لأسباب سأسعى إلى إيضاحها في المكان المناسب. غير أنني أود قبل التحدث عن الحداثة الغربية أن أبين فرقاً أساسياً بين الحداثة الغربية وشعرائها، من ناحية، والحداثة العربية وشعرائها، من ناحية أخرى. فمن الضروري ألا يغيب عن الذهن أن الشعراء الغربيين كانوا الورثة الطبيعيين للعديد من الأفكار والتحولات، التي حدثت عبر زمن طويل نتيجة تطورات رئيسة، مثل: الثورة الصناعية، وازدهار التقنية، وانتشار التعليم، وتداول الكثير من الأفكار الجديدة حول الإنسان ومكانه في الكون. ولقد تطور الاستيعاب الغربي لكل التغيرات التي حدثت في الميادين الفكرية والمادية على نحو طبيعي وتدريجي، وكانت ردة الفعل لكل ذلك، كما عبر عنها الفن، متسقة مع مستوى التقدم والحضور الواثق للأفكار الجديدة في تلك الفترة. وبالفعل فإن ذلك الإنجاز الثقافي، بما زخر به من تنوع وتمايزات دقيقة، بتناقضاته وقلقه، بتفسيراته المركبة تركيباً شديداً للإنسان والكون، وببحثه العام والمحموم، وبخلافيته، إن ذلك كله هو ما أشعل الشرارة الأولى للحركة الحداثية. فما يشير إليه التركيز الأشد في ذلك الجانب الغربي من الحداثة على الوجوه الجمالية منها، يعكس حقيقة أن الموقف إزاء الإنسان والكون، بما يجسده من معرفة مكتسبة حديثاً، ومكتشفات في حقول العلم والتقنية، وامتصاصها كجزء من الثروة العقلية للعصر، لم يكن محل جدل كبير في أوساط الحداثيين أنفسهم.

في الحركة العربية المقابلة لم يكن ذلك يحدث، وإنما كانت الحاجة الأشد إلى رؤية متحررة من التوجهات السائدة في العصور الوسطى. ففي مطلع القرن، كان

العرب قد خرجوا لتوهم من نمط في الحياة ساد في القرن التاسع عشر، هو أقرب ما يكون إلى أنماط العصور الوسطى، نمط يتغذى على «رؤية للعالم» تحكم العادات والمواقف والحياة بشكل عام. وكان من المتطلبات الأساسية لأية حركة حديثة ناجحة تغير في الموقف بعيداً عن تلك «الرؤية للعالم»، تغير يوازي التغير الجمالي في الشكل والأسلوب والمجاز.

الحداثة الغربية

شهدت أوروبا عدداً من الأحداث الثقافية، التي تعد «أساساً فكرياً للحداثة»، قبل قيام تلك الحركة. فقد تركت تلك الأحداث أثراً في توجيه الاتجاه الحداثي، من خلال مناقضتها التامة للمعتقدات والمفاهيم السابقة، وإدخال تفسيرات جديدة للفن والتاريخ والتجربة الإنسانية.

من بين الأشخاص الذين أسهموا في تغير الرؤية، السير جيمس فريزر. فقد كتب في مؤلفه **الغصن الذهبي** (1890)[1] عن حضور أنماط من النماذج العليا في الحياة الإنسانية، لاسيما الأنماط التي تحكم دورة الولادة والبعث بالنسبة للآلهة، مبرزاً قدرة الأساطير على إعادة الارتباط بمصادر التجربة في عالم تحكمه «العقلانية الوظيفية». يقول ليونيل ترلنج[2]: إن فكرة دورة الولادة والبعث «أسرت الذهن الأدبي» في أوروبا، وأدى كتاب فريزر إلى «حالات ذهنية متطرفة، وأشكال من التجلي والانتشاء والتعالي»[3]. ومن ناحية أخرى أوجد مفهوم دارون لأصل الأنواع تحدياً لأساس المعتقد الديني، وأصبح فرويد، بتعبير أودن، «مناخاً فكرياً كاملاً»، وتسبب وصفه للصراع الحتمي بين الطبيعة والثقافة في ظهور قلق الحضارة، أي فكرة التلف الذي حدث للحياة الغريزية. وعلى مستوى آخر عرى ماركس الطبيعة الاستغلالية للمجتمع الرأسمالي، وأظهر الكيفية التي غير بها ذلك المجتمع «القيمة الشخصية إلى قيمة تبادلية». أما نيتشه الذي أكد مثلاً الطاقة والتجلي «الديونيسي» الذي أدت الحضارة إلى تدجينه[4]، والذي أعلن

موت الذات العليا، وأعلن مفهوم السوبرمان، فإنه ترك الأثر الأعمق على الفكر والأدب الغربي. وقد سعى كل أولئك المفكرين إلى زعزعة الواقع الاجتماعي، مدمرين بذلك قناعات الثقافة التقليدية ومتحدين وضع الحضارة الأوروبية. وسيجد الناظر في الحداثة الغربية أن هذا التحدي الشامل للحضارة يكمن في عمق تلك الحداثة.

لم تكن الحداثة الأوروبية تطوراً منطقياً، وإنما كانت انقطاعاً مفاجئاً عن التراث. ففي أثناء إتلافها للأطر المرجعية القديمة، ومخالفتها للاستمرارات المتوقعة، وقطعها للمهام المألوفة للغة ولتقاليد الشكل، أحدثت تلك الحداثة «صدمة» للحس الأدبي، الذي غالباً ما تضمن نظرة متشائمة للتاريخ[5]. يعرف ترلنج تلك الحداثة بأنها «خيبة أمل ثقافتنا بالثقافة نفسها»[6]. ولأن الأدب الحداثي مرتبط بحركة تصنيع واسعة، فإنه أدب مدينة تغيب عنه الطبيعة، ويمتلئ فضاؤه بالحياة المدنية. غير أن المدينة تبدو غالباً للشاعر بوصفها غولاً ووكراً للفساد والظلم والجريمة. لقد صارت المدينة هي البيئة التي يتميز بها القرن فوصفت بعبارات عدائية تجعلها أرضاً صناعية مليئة بالحشود، ويباباً محنطاً فيه الكآبة والنكد. أضف إلى ذلك أن الحداثة الغربية ترتبط بالتقنية، أكبر منتجات المدينة، التي لم توح بموضوعات العمل الفني فحسب، وإنما بجماليات العمل أيضاً: شكله وأسلوبه وتركيبه.

إن الحداثة الغربية ليست منبتة عن التراث الفني فحسب، وإنما عن الإنسانية أيضاً. فهي نخبوية تركز على أفراد "منتقين" قادرين على معايشة التجربة الجمالية الخالصة، في مقابل أولئك الذين سماهم أورتيجا إي جاسيه[7] «العامة»[8] وعلى ذلك فإنها تنتج فناً لاإنسانياً أبعد نفسه عن الاتصال الطبيعي بالواقع، مثلما أبعد نفسه عن عالم الحياة الاجتماعية والسياسية، فناً يجد تعبيره قبل أي شيء آخر، في جماليات العمل الفني، حيث «يتم التعامل مع الأشكال المرئية من العالم... بوصفها ضرورات فنية لا أكثر». وهكذا فإن الأشكال الإنسانية المعروفة تبتعد عن

مبدأ المحاكاة في الفن. وتنطبق هذه السمات بشكل خاص على الرسم والفنون التشكيلية. أما في الشعر فإنها تبدو، قبل أي شيء آخر، بوصفها استعمالاً مغامراً للمجاز. «ليس «جوهر» القصيدة هو الواقع الذي يعبر عنه المجاز، وإنما هو المجاز نفسه وقد تشيأ في عالم لغوي غريب «بعيد عن حياة الإنسان النباتية والحيوانية». الأدب الواقعي يستخدم المجاز بوصفه مجرد زخرفة لمحتوى القصيدة، بينما يميل الأدب الحداثي إلى «جعل المجاز واقعاً و ماد ة شعرية res poetica»[9] لم تعد الصورة الشعرية صعبة فحسب، وإنما غالباً طريفة وصلبة، والشعر الحداثي غالباً تهكمي وسلبي وساخر، بالإضافة إلى كونه منفصلاً عن المهام المألوفة للغة وتقاليد الشكل. ففي نظام مدني يعتمد على الآلة، وتحكمه الطبقة الوسطى، تصير اللغة عقلانية، ويؤدي النظام الصناعي، والديمقراطية الشعبية، ومفهوم الكفاءة، إلى «تدمير الطمأنينة الروحية»، لأن المجتمع التقني جاء ليطالب الناس بأن يستثمروا قواهم الواعية وإرادتهم لكي يتعاملوا مع الفوضى اللغوية التي صنعها العصر الجديد. ومن هنا كان ذلك الإحساس بالضياع في الشعر الجديد. فالإله، كما يقول باوند، مقفل عليه في الحجر[10].

ولأن ثمة إحساساً بأن العالم الواقعي ساقط ومتهم، فإن مهمة الشاعر الحداثي هي خلق لغة جديدة للشعر، لغة رؤيوية منعتقة. فالشاعر:

> يجرد الكلمات من مواقعها التقليدية في الكلام ويعيد ترتيبها على نحو يجعل كوامنها الثانوية المنسية - الخصائص الإيحائية، والاحتمالات الإيقاعية والسمعية وأوجه الشبه بالكلمات الأخرى - تحتل موقع الصدارة. وبهذا يصير الدور التقليدي للصفة مشكوكاً فيه؛ فالشاعر الحديث يميل إلى استعمال الصفة لا لوصف «مظهر» الاسم أو «ما يوحي به من إحساس»، بقدر ما يستعملها لإظهار الأبعاد المجازية الكامنة في ذلك الاسم ... [محرراً] الطاقات التعبيرية المكبوتة في اللغة[11].

إن ما يعكسه الأدب الحداثي هو «نظرة للعالم سائدة أو معاصرة أصيلة، لدى فنانين نجحوا في أن يدركوا بالحدس طبيعة التجربة الإنسانية المميزة لعصرهم»[12]. وقد أكد ستيفن سبندر على «الموقف» و«الإحساس»، من حيث هما يشكلان عنصراً ذا أهمية كبيرة في تحديد ما إذا كان الشاعر أو الكاتب حداثياً فعلاً أم لا. ففي مقالته «**محدثون ومعاصرون**»، يتحدث سبندر عن اتجاه جديد في الحس، بعيداً عن قوى «الذات الواعية»، حس شكلته قيم العصر الحديث، وقطع صلته بقيم الماضي. إن الموضوع نفسه ليس المهيمن، وإنما المهيمن موقف الشاعر إزاء موضوعه. وعلى عكس الشعراء والكتاب غير المحدثين الذين يسيطرون على عالمهم، يخضع الشاعر أو الكاتب الحديث لسيطرة عالمه[13].

لقد شهدت نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين عدداً من الحركات والاتجاهات الأدبية. وكان بعضها، كالرمزية، سابقاً لحركة الحداثة، مستبقاً لاهتمامها الكبير بالتركيب الشعري والغموض، على حين كان بعضها الآخر، مثل التصويرية، والمستقبلية، والدوامية، والدادائية والسوريالية[14]، إما جزءاً من الحركة الحداثية بمفهومها الواسع وإما متصلة ببعض مظاهرها. وقد وقفت تلك التجارب كلها في معارضة المذهبين الطبيعي والرومانسي، ومعارضة التمثيل المباشر والاستعمال المباشر للغة.

الحداثة الشعرية العربية

1. المهاد

أ. الرومانسية:

لم يُنجَز الشعر «الحديث» في اللغة العربية المعاصرة إلا بعد عقود من التجريب والتجارب الغنية على كلا المستويين، النظري والتطبيقي. فقد ظل الشعر يتنقل من مدرسة بارزة إلى أخرى في محاولة محمومة لتجاوز قرون من الجمود أفرزت شعر القرن التاسع عشر بما فيه من ابتذال وجهل. ومع أن هذا الكتاب يتناول

أدب عصر النهضة في مكان آخر، فإن من الضروري أن نحاول تقديم ملخص للحركة الاتباعية التي هيمنت على الإبداع الشعري، ابتداءً من العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، إلى العشرينيات من القرن العشرين، ولم تنقطع تماماً منذ ذلك الحين.

لقد عاد الشعراء الاتباعيون، وأعظمهم أحمد شوقي، إلى جذورهم، مستمدين نماذجهم الشعرية من الكنوز الهائلة للأدب العربي القديم. فقد كانت الحاجة آنذاك ماسة إلى أن يكتسب الشعر مزيداً من الحيوية والصقل. وفضلاً عن ذلك، كانت العودة إلى التراث منسجمة مع الحالة النفسية للكتاب العرب المقيمين في بلادهم. لقد كانت تلك هي الفترة التي سبقت عصر الاحتجاج والتمرد. لم يكن الشعراء آنئذ على وعي بالأفكار الحديثة حول الثورة والصراع الاجتماعي. بل إنه حتى حين بدأت تلك الأفكار تدخل الوعي العربي، كان الشعراء توجهوا بخطابهم إلى عالم منسجم وساكن يرى أن الشرور كلها تأتي من الخارج: الاستعمار، والغزو الثقافي الأجنبي، والمصالح الرأسمالية. لقد تبنى الشعراء الاتباعيون ما كان في عالمهم من مبادئ أخلاقية وفلسفية وجمالية لا لبس فيها، وكان إنجازهم الحقيقي هو إنقاذ الشعر من الجمود والموات، اللذين خيما عليه إبان القرن التاسع عشر، وشحنه بقوة جديدة في الأسلوب والشكل، داعمين الشعر العربي الحديث بذلك **بأساس راسخ الجذور، متين البناء**[15]، جاءت أجيال من الشعراء الطليعيين لتنطلق منه. ومن هنا تأتي أهمية المهمة التي اضطلع بها الشعراء الاتباعيون بوصفها خطوة كبيرة نحو تحقيق الحداثة.

تكمن نقاط ضعف الاتباعية في اعتمادها المبالغ أحياناً على العقلانية، والموضوعية، واهتمامها بالخارج على حساب الداخل. كما أن من تلك النقاط اعتماد الاتباعية على التعبيرات البلاغية والرنين العالي، بالإضافة إلى ما تبنته من صرامة في الشكل والرؤية، وعدم قدرتها على مواجهة رياح التغيير. وقد بدأ الهجوم المباشر عليها منذ العقد الثاني، فهاجمها الشعراء الطليعيون، سواء في

مصر أو في أمريكا الشمالية. وكان قائد الشعراء المهجريين في أمريكا هو جبران خليل جبران، الشاعر الأكثر تأثيراً بين أبناء جيله في إشعال الثورة على مستويي الرؤية والأداء الشعريين، يدعمه في ذلك ميخائيل نعيمة بكتاباته النقدية (وإلى حد أقل بشعره)، وكذلك أمين الريحاني (1876-1940) بكتاباته الملْهِمة والموغلة في التقدمية. وفي المقابل، كانت المدرسة المصرية، التي عرفت فيما بعد بجماعة «**الديوان**» من خلال هجماتها الحادة على المدرسة الاتباعية (وكل العناصر المتحجرة في الشعر)، تحاول إشعال الثورة في عالم الشعراء الاتباعيين بما فيه من سكون وانتظام، مؤكدة العناصر الذاتية في التجربة. وبمجيء العقد الثالث كانت جماعة جديدة من الشعراء الشبان قد برزت في مصر، لتكتب عن التطلعات والأحلام الفردية، ولتعبر عن توق دفين إلى الحرية، مركزة في ذلك على التجربة الشخصية والجانب الإبداعي من القصيدة. وهكذا انتشرت الحركة الرومانسية العربية من أمريكا ومصر إلى تلك المناطق الأخرى من البلاد العربية، حيثما استدعى ذلك الإحساس الحاد بالحرمان أو بالمسافة بين الحلم والواقع، لاسيما على المستويين الشخصي والاجتماعي.

على الرغم من أن الرومانسية العربية لم تعش إلا لفترة قصيرة، فإنها كانت قفزة جريئة، بعيدةً عن نقاط الضعف الاتباعية، ثم إنها ساعدت على تأكيد عناصر العاطفة والخيال في القصيدة، جاعلة الأدوات الشعرية أكثر مرونة. فقد اقتلعت هذه الحركة الجديدة ما كانت الاتباعية تسير عليه من مراعاة للثقافة السائدة، ودشنت الشاعر المغترب في الشعر العربي الحديث. كما وقف معظم الشعراء الرومانسيين في بلادهم المختلفة، معترضين على نقائص المجتمع وكبته للحرية والسعادة الفردية، وغرقوا في الهروب والشطحات الذاتية، يكتبون شعراً مليئاً بالكآبة والانطواء، ومتخماً بالوهن، وبأحاسيس لا تنتهي من السخط والأسى، أو، كما في حالة الشاعر المصري علي محمود طه، يكتبون شعراً يتطلع نحو الغرائبي وما استحال الوصول إليه من المتع والتجارب.

غير أن نقاط الضعف الرومانسية لم تلبث حتى تسربت إلى الشعر، وهي نقاط تمثلت في نموذجها العربي منذ البدء في مزيج حاد من العاطفية والكآبة والتسيب، بالإضافة إلى نزوع نحو التجريد والهلامية، صارت هذه كلها هدفاً لهجوم شعراء الخمسينيات. فعلى الرغم من جرأته، لم يتضمن الشعر الرومانسي الجيد مغامرات تجديدية في الشكل. غير أن نقاد الخمسينيات لم يعوا الدور الذي قامت به الرومانسية في إشعال الثورة الشعرية بطرق مهدت للحداثة. فقد كتبوا كما لو كان الشعر الحديث ظاهرة برزت تلقائياً دون مهاد سابق في هذا القرن. لم يلاحظوا أن الشعر الحديث كان إفراز منطق داخلي من تطور الفن الشعري، نتيجة تجارب رئيسة (كانت الرومانسية، إلى حد بعيد، إحداها)، تجارب هيأت الأدوات الشعرية تدريجياً لمقدم الحداثة.

إن ثمة نقاط التقاء بين الحركتين، الرومانسية والحداثية، أكثر مما اعترف به معظم الكتاب العرب الذين تناولوا الحداثة. فبتخليهم عن القيم والتقاليد الموروثة، وبابتعادهم عن المجتمع، وبتحرير الخيال، وبإطلاق اللغة الشعرية من صرامة الكلاسية[16] والتحذلق والماضوية والتحفظ، وبإعطاء العنصر الذاتي من التجربة قيمة كبيرة، وبالاهتمام بالرؤية الشعرية، زرع الرومانسيون بذور الحداثة.

ب. الرمزية:

يصعب على المراقب ألا يلحظ السرعة التي تطور بها الشعر العربي في القرن العشرين إلى فن حديث. ففي ما يقارب خمسة عقود مر الشعر العربي بمعظم مراحل التطور التي مر بها الشعر الغربي عبر ثلاثة قرون.

كان الاتباعيون قد سيطروا على المشهد الأدبي منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر، واستمروا في هيمنتهم عبر العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، على الأقل. وكانت الحركة الرومانسية بدأت قبل أن تصل الاتباعية إلى أوجها، وذلك بصعود جبران سلم الشهرة مع مجيء العقد الأول من القرن العشرين. وما أن جاء العقد الثاني من القرن حتى كانت تلك الحركة قد انطلقت، لتتلو ذلك في العقد

الثالث والرابع مجموعة من التجارب المتزامنة في الشكل والتقنية والتوجه. وكانت الرمزية هي الأهم بين تلك التجارب.

تأسس التوجه الرمزي العربي، الذي وصل قمته في الثلاثينيات مع نشر قصيدة سعيد عقل (1912)[17] المطولة «**المجدلية**»، على نمط الرمزية الفرنسية. وكان للحركة الغربية مبدؤها وفلسفتها التي عبر عنها عدد من كبار الكتاب الذين هيمنوا على الساحة الشعرية في فرنسا عبر عقود عدة. هنا تطلع الشعراء إلى المثالي والجميل وأعلنوا هيمنة الحدس، مؤكدين بذلك مقاربة لاعقلانية. رأوا الغرابة والإغراب والمقاربات الحلمية مما يناسب الشعر، وآمنوا بتراسل الحواس وبالامتزاج المتلاشي والذاتي للأحاسيس. كما رأوا في الكون وحدة حاولوا أن يعبروا عنها في أعمالهم، وعدوا اللغة عنصراً رئيساً في الشعر. هذا بالإضافة إلى اختيارهم الكلمات لمعانيها الضمنية («على الشعر أن يثير ويوحي لا أن يخبر»، كما قال مالارميه)، ولما فيها من تعبير موسيقي. وقد رأى الرمزيون في موسيقى الكلمات معنى جوهرياً يدعم دلالاتها الإيحائية. فمن الضروري أن تنتج موسيقى المفردة الواحدة، مع موسيقى المفردات الأخرى، وحدة إيقاعية تسمح للكلمات «أن تطير على أجنحة أكثر رهافة». ومن هنا كان رفضهم للربط القديم بين البلاغة وبين ما يقع خارج الذات والأشياء، وللنزعة الأخلاقية في الموضوعات ونبرة الحديث، ورفضهم كذلك للتركيز على الوصف، وعلى الطرائف والنزعة الجماهيرية.

لم تشترك التجربة الرمزية العربية مع الحركة الغربية إلا في القليل من هذه العوامل. الشعراء العرب الذين أسهموا في هذا النوع من الرمزية قليلون جداً، وكانوا بعيدين عن خيبة الأمل السياسية والموقف الرافض تجاه المادية البورجوازية وعبادتها للمال وتحقيق الربح الذي ترك أثره على التجربة الفرنسية، لما اتسمت به التجربة الرومانسية المؤثرة من نشاط ونجاح رأسماليين. فوراء التجربة العربية نتبين نازعاً فنياً وليس اجتماعياً أو سياسياً. إنها تجربة تبرز المرونة الكبيرة التي كان الفن الشعري قد اكتسبها وما امتلكه من قدرة على امتصاص التغير الحاد، لاسيما

في اللغة والأسلوب. كما أنها تعكس الاهتمام العميق والحيوي الذي تطور لدى الشعراء العرب طوال هذا القرن بالأساليب الشعرية الغربية. وقد دل ذلك على تغير مستمر في الحس الشعري لدى الشعراء، ومن ثم لدى جمهورهم. وينبغي أن نتذكر أن موقف الشعراء العرب الشامل من التبني كان دائماً مؤطراً بقدرة ذلك الحس على التحرك في اتجاهات غير مألوفة في التراث الشعري التقليدي. ومع ذلك فإن التوجه الرمزي في اللغة العربية حالة خاصة، لأن الشعر القديم كان قد شهد تجربة قيمة ومهمة في رمزية مشابهة أثناء العصور الوسطى. فمبدأ التراسل والتداخل بين الحواس، ووحدة الكون، كانت عناصر رئيسة في بعض الشعر الصوفي. غير أنه من غير المؤكد ما إذا كان الشعراء العرب الذين قادوا التيار الرمزي في العربية، مثل سعيد عقل، كانوا على دراية بتلك التجربة الصوفية القديمة[18].

كانت مساهمة سعيد عقل الشعرية الفضلى في الرمزية هي قصيدته المطولة والرائعة «المجدلية»، التي تتمحور حول لقاء المسيح بمريم المجدلية، والتي قدم لها بمقدمة تأسست على كتابات الرمزيين الفرنسيين مالارميه وبول فاليري وآبي هـ. بريمون Bremond[19]. بيد أن شعره المتأخر فشل في الوصول حتى إلى أكثر مقاييس الكتابات الرمزية مرونة. هذا على الرغم من أنه احتفظ في معظم قصائده، التي تدور عادة حول حب مستحيل وحبيب لا يطال، بحس جمالي ولغة منتقاة أشبه ما تكون بالجواهر. أما تجارب الشعراء الآخرين السائرين في نفس الخط، مثل بشر فارس (1907-1963) في مصر، وبديع حقي في سوريا، الذي ظهر ديوانه عام 1953، فقد كان لها تأثير متواضع.

لقد استطاعت التجربة الرمزية، علي يد سعيد عقل بشكل خاص، وعلى الرغم من محدوديتها، أن تلهم، بل وأن توجه، الشعر العربي الحديث في استكشافه للغة. غير أن عبادة المثالي والجميل، والقيمة الكبرى التي منحت لموسيقى الكلمات، تلك القيم الأساسية في تجربة عقل، لم تترك أثراً باقياً. فبعد مأساة فلسطين عام 1948 انهار عالم الشاعر والجمهور معاً حين تكشفت الكارثة عن الحجم

المأسوي الضخم لجهل ذلك العالم بالشرور المعاصرة. لقد غرق العالم العربي أولاً في ظلمة عميقة، ثم تلت ذلك معايشته في أواسط الخمسينيات لبعض الأمل المنبعث، ولم تكن الرمزية قادرة أثناء ذلك على الاحتفاظ برؤيتها لعالم مثالي يتطلع إليه الشاعر الرمزي. لقد تضمن الوضع الجديد مواقف أعلنت نهاية انفصال الرمزيين وآذنت بخروج الشعر من برجه العاجي. فالطريقة التي استكشف بها الرمزيون العناصر الموحية في اللغة أدت إلى ولادة اتجاه رمزي يختلف إلى حد ما عن الاتجاه الرمزي المذهبي، اتجاه لم يلبث أن صار مكوناً طبيعياً في الشعر. لقد احتاج شعر الخمسينيات أن يمزج الضبابية والرقة والمرونة الكبيرة التي اكتسبها التجريب الرومانسي بالغموض الأكثر رهافة للرمزية لكي يحقق تقدماً حقيقياً نحو حداثة الشعر.

لقد كشفت الرمزية إذاً تأثير الثورة الرومانسية باستكشافها الإمكانيات الكبيرة للغة، وبرفضها للسلطة الشكلية الأدبية والاجتماعية، وبتشجيعها للإبداع والاستقلالية. أما كرهها للخطابي، واهتمامها باللاوعي، وإعلاؤها من شأن الحلم، والداخل، وطريقتها الإيحائية والمرهفة في التعامل مع التجربة (محاربة البلاغة الرنانة، والمباشرة والعقلانية في الاتباعية)، واقتصادها اللغوي وكذلك انضباطها العاطفي (وكان هذان الأخيران ردة فعل ضد التسيب والعاطفية الرومانسية)، فقد خطا كل ذلك بالشعر العربي خطوات عدة نحو الوضع الحديث.

ج. التجارب المبكرة في الشكل:

حان الآن أن ننظر إلى الشعر العربي قبل الخمسينيات من هذا القرن من زاوية أخرى. فمن الملاحظ أنه قبل الخمسينيات كان ثمة نوعان من النشاط يسيران معاً. الأول كان التيار العام الذي تمت مناقشته؛ أما الثاني فمتمرد ومغامر، ولكنه على الهامش بعيداً عن الدخول في التيار العام على أي نحو من الأنحاء، ودون أن يتحول إلى مدرسة أو حركة. تألف هذا النشاط من تجارب في الشعر والأدب والفن، يجريها أفراد أو مجموعات معينة، تعمل خارج التيار. وقد شملت تلك التجارب

الشكل واللغة معاً. تمثل ذلك في الشكل الموروث للقصيدة المقفاة ذات الشطرين، الشكل القديم المصر على البقاء، والذي اجتذب المحاولات المبكرة من التجريب. فالعادة أن الشعراء الذين يتعرضون لمؤثرات من الشعر الأوروبي، لاسيما الفرنسي والإنجليزي، كانوا هم الذين يخوضون غمار هذه التجارب الشكلية المتطرفة. غير أن أولئك لا يكونون عادة قادرين على تحقيق الأهمية الشعرية. أما الشعراء الأكثر موهبة ورسوخاً فقد كانوا يجرون تجارب خفيفة، يعدلون في الأشكال المقطعية ذات القوافي المتغيرة وأحياناً في الأطوال المتغيرة للأبيات، ولكنهم ظلوا يراعون نمطاً ثابتاً يتكرر من مقطع إلى آخر. وقد نالت هذه المحاولات الأخيرة نصيباً لا بأس به من النجاح ومثلت تنويعاً خفيفاً على الشكل البيتي ذي الشطرين والقافية الواحدة، لكنها كانت محاولات محدودة الإمكانيات، فرضت قيوداً على نبرة القصيدة وموضوعها إلى الحد الذي أضعف قدرتها على تعمق ما تتناوله. ثم إن اعتمادها على نمط ثابت قيد حرية الشاعر. وكان واضحاً أن من الضروري لتحرير الشكل القديم ـ ذي الخمسة عشر قرناً والضارب في ذاكرة الأمة ـ أن يجد طريقة جديدة تسمح للشاعر بأن يعبر عن الموضوعات الأساسية، المأسوية غالباً، في الحياة العربية المعاصرة، دون أن يفقد شيئاً من فاعليته الإبداعية.

إن من المثير أن نلاحظ هنا أن التجارب الثورية الناجحة في شكل الشعر العربي، التي أجراها في نهاية الأربعينيات شعراء كبار، لم تكن نتيجة تطرف إبداعي من جانبهم، وإنما كانت خاتمة نزعة مغامرة عامة عبر ثلاثة عقود لشعراء ثانويين، استطاعت تدريجياً أن تخلخل صرامة الشكل الشعري، وأن تهيئه لأكثر الثورات تطرفا ونجاحاً في تاريخ الشعر العربي.

لقد حاول عدة شعراء، مثل جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي، أن يتخلصوا من القافية تخلصاً تاماً وأن يكتبوا الشعر المرسل. وحاول أبو شادي، مع آخرين، أن ينتجوا ما أطلق عليه «تشطير حر» لا يلتزم فيه الشاعر بالوزن نفسه في القصيدة، وإنما يغيره في كل مقطع أو مقطعين، مستعملاً أوزاناً عدة. ولأسباب فنية كان مصير تلك التجارب الفشل التام[20]. وقد استمر

الشعراء في التجريب حتى استطاع أحمد باكثير (1910-1969)، الذي جاء من حضرموت ليعيش في مصر، أن يصل إلى كيفية التخلص من الشكل ذي الشطرين. كان باكثير، في أواسط الثلاثينيات، أول شاعر عربي يدرك أنه لكي ينكسر الشكل لابد للشاعر من أن يحطم نمط التناسق والمقاييس المتساوية بين البيت والآخر. فقد كان من الضروري التغلب على مشكلة التناسق والتوازن قبل إحداث أي تغيير حقيقي في الأنماط الإيقاعية والوزنية في الشكل العربي الموروث. وقد أنجز باكثير ذلك بأن اعتمد التفعيلة الواحدة لتكون الوحدة الوزنية للقصيدة، بدلاً من البيت أو نصف البيت، كما كان الحال في الشكل القديم. وعليه لم تتكرر التفعيلة الواحدة بمقتضى نمط يتكرر، وإنما بمقتضى التصميم الإبداعي الذي يضعه الشاعر. ذلك هو الاكتشاف الحاسم الذي أدى، على يد شعراء أكبر من باكثير، إلى حدوث ثورة في البناء الكلي للشعر العربي وفتح الإمكانات الغنية للأوزان العربية، محدثاً بذلك أشكالاً عروضية لم يحلم بها أحد من قبل.

لم يعط باكثير ما يستحقه من تقدير لقاء ما أنجز. فعلى الرغم من طليعيته ورؤيته النافذة وحبه للمغامرة، لم تكن لديه موهبة تكفي، سواء بحجمها أو بقدرتها على الاقتحام، لدفع اكتشافه الشكلي المهم إلى حدوده القصوى، لاسيما أنه طبق تجاربه في الشكل المسرحي الذي لم يكن ذا شعبية واسعة. ومن هنا ظل اكتشافه مجهولاً تماماً، ولم يلاحظه أحد إلى أن ادعت نازك الملائكة و(1923) أنها وحدها اكتشفت الشعر الحر. وكانت نازك في واقع الأمر تعمل إلى جانب السياب (-1964 1926) على أبنية عروضية حرة في نهاية الأربعينيات، وقد وصف الاثنان فيما بعد بأنهما رائدا ذلك الشكل. غير أن السياب، وقد أزعجه ادعاؤها، نبه العالم الأدبي إلى تجارب باكثير المبكرة[21].

على أية حال، كانت المنطقة العربية (مصر ولبنان وسوريا والعراق وفلسطين، وبعد ذلك بقليل، الأردن) تموج بالتجارب[22]. ولم يكن ممكناً للشبان من الشعراء العرب الموهوبين أن يتفادوا التعرف المستمر على التجارب الثانوية الجريئة التي ساعدت على كسر مقاومتهم للتقنيات التجديدية المتطرفة، وإضعاف نزعتهم القديمة

إلى تقديم الولاء التام للشكل ذي الشطرين، مهما كانت درجة ذلك الإضعاف. وكانت قراءة أولئك الشعراء الشبان الواسعة في الشعر الأجنبي، سواء في لغاته الأصلية أو في ترجمات عربية، تعرضهم لإيقاعات جديدة ومغايرة.

تجربة كبيرة أخرى كانت تجري طوال الفترة الممتدة من منعطف القرن هي كتابة الشعر المنثور، التي كان رائداها جبران والريحاني في أمريكا الشمالية. فقد ساعدت التجارب التي أجرياها في عملية التفتت التدريجي للمفاهيم الشكلية التقليدية في الشعر العربي.

سار جبران، الذي لم تكن محاولاته الشعرية متميزة على نحو يذكر، إلى النثر مهتدياً بنزعة فنية داخلية جعلته يكتشف فيه أداته المناسبة. كان شعره المنثور آسراً، فأثر في شباب الكتاب في العشرينيات والثلاثينيات تأثيراً هائلاً. كان متلقو تجربته في البدء من المخلصين لما تحدر من أوزان الشعر العربي المتسقة، وكان ذلك كفيلاً بأن يخلق ردة فعل مقاومة، لولا نظرة جبران (والريحاني) الإيجابية تجاه وطنهم. كان جبران عبقرية أدبية، قادراً، حتى من خلال قصائده النثرية، أن يحدث ثورة في الشعر العربي. فقد عبر عن تمرد رومانسي ضد الممارسات الاجتماعية والدينية في عصره ببناء شعري جديد وأسلوب آسر، عرف فيما بعد بالأسلوب والبناء الجبراني. وكان من تظافر هذين العنصرين تلك الإيقاعات السحرية المثملة التي تربى عليها جيلان من الشعراء، وذلك التفرد هو الذي قامت على أساسه حداثة الشعر في فترة متأخرة. ومع ذلك فإنه لم ينظر إلى النثر بجدية قبل الخمسينيات بوصفه أداة شعرية، بل نظر إليه النقاد والجمهور على حد سواء كما لو كان أداة هامشية لا تأثير لها، وعاجزة عن ملامسة الجوهر «المقدس» للشكل الشعري باللغة العربية.

د. التجربة السوريالية[23]:

يتضح المستوى المرهف الذي وصلت إليه الموهبة الإبداعية العربية من خلال تجربة ثالثة جاءت من مصر في فترة الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن. تمثلت

تلك التجربة في النشاط السوريالي الذي قام به عدد من الفنانين والكتاب المصريين الذين شكلوا مجموعة بشرت بمبادئ ثورية لم يسمع بها من قبل، وابتدعت اتصالات مباشرة مع الحركات السوريالية والطليعية الغربية.

بشر السورياليون بتدمير الواقع المعاش بغرض إعادة بنائه، وذلك بأن يعاد تجميع أجزاء ذلك الواقع من جديد على نحو يمكن من تحريره. وفي الوقت نفسه رفض السورياليون أيضاً أن يكون الأدب والفن تعبيراً عن الواقع. وأخيراً حاولوا أن يجدوا توازناً بين الواقع وما فوق الواقع، بين الوعي واللاوعي، بين الأحلام الفردية والأحلام الجماعية، وذلك لكي يتيسر الوصول إلى خلاص الجميع. كما رأوا أن من الضروري إبعاد العقل، ومنه الذاكرة، وتعظيم اللاعقل. فقد رأى السورياليون أن الفكر المنطقي غير قادر على إدراك الفوضى المقدسة التي ينبغي أن تحل محل العاطفة. وقد عرف عنهم أنهم لم يؤمنوا بشيء عدا الفوضى كما تظهر في الصدفة بوصفها «إرادة الكون الفوضوية اللاعقلانية».

تتضح الشخصية العالمية للسورياليين في رفضهم للعواطف المتأصلة في الإنسان كحب البيت والعائلة والوطن. وقد رفضوا الدين أيضاً، على أساس أن الإيمان بالله تضمن نوعاً من الثقة المفرطة التي تعد بعالم خرافي آخر يكون محط تطلعنا إلى اللانهائي - وهو وضع يحرم الإنسان من حرية البحث هنا في الحاضر وعلى الأرض. وعلى هذا الأساس تكون السوريالية إلحاداً صوفياً. ما لم يحتمله السورياليون هو النظرة القديمة إلى العالم التي يكون فيها الضوء والظلمة، الحقيقي والمتخيل، الماضي والحاضر، الحي والميت، كيانات متعارضة. في هذه الرؤية، كما في اهتمامهم بالهستيريا، والحلم، والسحر، وتقديس الوهم، يمكن العثور على الجوهر الصوفي لمذهبهم. لقد أظهرت السوريالية مواقف تناهض التاريخ مناهضة حادة ترغب في تدمير القيم الثابتة. كان لدى السورياليين كراهية عميقة للمجتمع البورجوازي، وللمبادئ المنظمة والثابتة التي تعطل الإبداع.

كانت السوريالية أيضاً ثورة أسلوبية. فقد مزجت الشعر بالنثر، وأرادت

الأدب أن يتخلى عن ارتباطه بالتحليل الدلالي ووصف الواقع الخارجي. ففوضى الحواس التي أحدثها رامبو تظل التزاماً سوريالياً، وقد أضيفت إليها الكتابة الآلية التي لا تصلها أوجه التفكير المنطقي. وقد ظهر ذلك في اختيارهم للغة وفي كيفية ابتداع صورهم. كانت الصورة الفضلى هي تلك التي تكون فيها العلاقة بين عنصرين بعيدة جداً، كلما ابتعدت، كلما كان ذلك أفضل. لقد تجنبوا الصور الطبيعية المنظمة، وعبروا من خلال التناقضات اللغوية عما هو فوضوي كما يبدو للجوانب اللاعقلانية من العقل.

في بيروت، أعجب الجمهور بتجربة سعيد عقل ورسالة الرمز التي كان يبشر بها، لكن قبولهم للتغير الشعري الجديد لم يذهب إلى أبعد عما في تجربة عقل. وفي الوقت نفسه لم يقم الشعراء أو النقاد بأي ربط يذكر بين التجربة اللبنانية والتجارب الأكثر تطرفاً في مصر آنذاك، أو حتى بالتجربة الأكثر تطرفاً أيضاً التي قام بها أورخان ميسر (1911؟-1965) في سوريا أواسط الأربعينيات.

في عام 1947، نشر ميسر، المعروف بحبه الشديد للأدب ونزعته الطلائعية في الكتابة والتجريب، مجموعة صغيرة من الشعر السوريالي بالاشتراك مع علي الناصر، أسماها «**سوريال**». كتب ميسر مقدمة للمجموعة تضمنت شرحاً للمذهب السوريالي، كما تضمنت ملاحظات تعكس عقلية مستقلة لم تعتمد بالكلية على النظرية الغربية. في هذه المجموعة من قصائد النثر، اعتمد المؤلفان على الكتابة الأوتوماتيكية إلى حد كبير، متبنين بذلك واحداً من أكثر وجوه السوريالية تطرفاً.

كانت «سوريال» أول محاولة سوريالية في البلاد العربية شرق البحر المتوسط. غير أن السوريالية والحداثة بمعناهما الحقيقي كانا قد برزا في مصر في الثلاثينيات، قبل ظهورهما في سوريا ولبنان بعقدين. يقول أحد الكتاب «...إن مفهوم الحداثة في الثلاثينيات ارتبط بالحشد الكبير للكتاب والفنانين الأجانب المقيمين والوافدين الذين نقلوا معهم إلى القاهرة والاسكندرية المفاهيم الأكثر تطرفاً: أعني السوريالية والتروتسكية»[24]. ويقول كاتب آخر إن «مصر في الثلاثينيات

الثمانينيات... كانت... جزءاً من الحيوية الثقافية العالمية، مثلما كانت «حركة الفن والحرية» في مصر جزءاً من الحركة السوريالية العالمية في نهاية عصرها الذهبي»[25]. ومن المظاهر المبكرة «جماعة التجريبيين» و«المجربون»، اللتان كانتا في قمة النشاط في أوائل الثلاثينيات وكانت لديهما مجلة طليعية هي مجلة «أون إيفور» (محاولة) التي نشر فيها أعضاء الجماعتين أفكارهم وأعمالهم الإبداعية.

قد يعد جورج حنين (1914-1973) الشخصية القيادية في مصر إبان الثلاثينيات. ففي أعماله، كما في أعمال كتاب وفنانين مصريين آخرين سموا أنفسهم سورياليين، موقف سياسي متصل برؤية اجتماعية وفنية وثقافية متطرفة. وإن من الممتع بشكل خاص أن ننظر في الكيفية التي تمكن بها هؤلاء الكتاب، لاسيما حنين، من إقامة علاقات مباشرة مع اليسار الغربي ومع الكتاب الرئيسيين في الغرب، من أمثال: أندريه بريتون، وأندريه مالرو، وأندريه جيد، وآخرين. واللافت هو أن هذا التبادل الثقافي لم يستطع أحد تجاوزه من حيث المستوى، حتى في العصر الحاضر، حيث يفترض أن فرص الاتصال جعلت لقاء العقول ممكناً على مستوى أكبر بكثير.

ظهرت الكتابات الطليعية المبكرة في مصر باللغة الفرنسية، التي كانت اللغة الأم لحنين، وإن كان قد نشر بعض الأعمال باللغة العربية[26]، على النحو الذي فعله أيضاً شعراء آخرون، مثل: كامل زهيري، وحسن تلمساني وعادل أمين، بالإضافة إلى بعض كتاب القصة من بين تلك المجموعة.

عبر حنين عن بعض أفكاره حول الشعر في صفحات مجلة «**دون كيشوت**» الناطقة بالفرنسية، المجلة التي ساعد حنين على تأسيسها في مصر عام 1939 حين كتب:

> يتبع الشعر قوانين سحرية وإيقاعية وتعويذية، و... يمتزج مع طقس لفظي تنتج عنه لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية للقبيلة أو

المدينة... إنها الأداة التي يمكن بواسطتها تحدي قوى كونية كالموت. الشعر يستعمل الحلم... ضد ما في الواقع من فقر... يركن الشعر الحديث إلى اللاوعي لا بوصفه هدفاً بحد ذاته، وإنما ليتعرف على أنفسنا، ليكتشف كل ما بداخلنا[27].

أوضح حنين لقرائه العديد من وجوه الشعر الحديث، مبرزاً الاختلاف بين التعبيرات الشعرية الحديثة والتعبيرات التقليدية. وفي عام 1939، كتب أن هدف السورياليين لم يكن مجرد تغيير مشاعر الناس، وإنما تغيير المجتمع وإعادة تشكيله[28]. وكتب في مكان آخر أن «السوريالية تمثل أكثر التجارب طموحاً في عصرنا»[29]. لقد استمرت هذه المجموعة الطلائعية في ممارسة عملها أثناء الحرب العالمية الثانية، معلنة إيمانها بالحرية والتقدم والعدالة على الأرض. غير أنه في الفترة التي أعقبت الحرب قام صدقي باشا، المعروف باضطهاده لكل معارضيه، بتفريق المجموعة. ومع ذلك فإن هذا النشاط السوريالي كان الرفض الأشد للاتباعية والواقعية المستمرتين، كان ثورة ثقافية اخترق أصحابها «من الكتاب والشعراء والفنانين سقف واقعهم إلى سماء الحداثة الأرحب»[30]. لكن نقد الدين ظل تحديهم الأكبر.

لقد قدمت السوريالية إضافة قيمة للشعر العربي دون أن تتحول يوماً إلى اتجاه مستقل ومتكامل. وكان ذلك أثناء الستينيات وبعدها، لاسيما في الطريقة التي تعامل بها الشعراء مع البناء والصورة الشعرية. فقد تمحور نشاط كبير حول الصورة مع إبقاء العلاقة بين الصورة ودلالتها نائية، وتصارع الشعراء بحدة في هذا الحيز. أصبحت المغامرة اللغوية والأسلوبية مشروعاً إبداعياً وجاداً على نحو غير عادي، وانحرف كلاهما بعيداً عن الطريق المنطقي المباشر التي صيغت بها العبارة والمفردة الشعرية في الشعر الإتباعي والرومانسي. وصاحب ذلك اهتمام طفيف بالأحلام والشعر الرؤيوي، وكذلك باللامعقول، وصار النثر شكلاً شعرياً معترفاً به، إذ وظفه العديد من الطليعيين والشعراء المعروفين في تلك الفترة.

2. الفترة الحداثية: -1948

كثيراً ما يتعذر الوصول إلى تقويم دقيق لآثار نشاط إبداعي ما على أجيال تالية من الشعراء وإرجاعها جميعاً إلى أصولها الصحيحة. غير أن الجيل السابق يؤذن بالتغيير ويطرح أمثلة للشجاعة والمغامرة ويستشرف، من خلال إحساسه المتغير، تغيرات تمس شعراء وقراء يأتون فيما بعد.

يعرف جيل ما بعد 1948 من الشعراء حالياً بـ «جيل الرواد». كما يعرف بـ «جيل النكبة»، إشارة إلى نكبة فلسطين في عام 1948 التي وجهت ضربة قاسية لكبرياء جيل كامل من العرب وتطلعاته.

كانت مأساة 1948 في فلسطين عاملاً مهماً في إحداث تغييرات متطرفة. فقد اتسمت ردة الفعل الجماعية للشعراء العرب في العالم العربي كله بالغضب، والرفض، والاغتراب، والرعب؛ وخيم جو من الكآبة والتشاؤم، لكنه ما لبث أن أسفر عن مشاعر التحدي، عن موقف يرفض الروابط الثابتة بالثقافة الموروثة، ويتخلى عن الولاء للماضي البعيد والماضي القريب الذي أتى بالكثير من العار والإحباط. لقد ولدت شجاعة جديدة لتمكن الشعراء من العثور على أسلوبهم الشعري، بعيداً عن القبضة الحديدية التي حكمت بها التقاليد والمفاهيم الشعرية القديمة. فبمهاد غني بجرأة التجريب، وباتصال متزايد بأكثر التجارب حداثة في الشعر العالمي، كانت الأرضية جاهزة للثورة الشعرية العظيمة في الخمسينيات.

يمكن القول بشكل عام إنه كانت هناك ثلاثة وجوه للنشاط الشعري الخصب منذ 1948، لكننا لا نستطيع الوصول إلى أكثر من وصف تقريبي لهذه الجوانب، لأن من المستحيل إعطاء تصنيفات ثابتة أو تعريفات نهائية لها، أو تمييز حدود واضحة بينها. ما يمكننا تمييزه ليس البدايات أو النهايات لتلك الوجوه - فهذه غامضة دائماً في أي شعر - وإنما ذرواتها حين تصل طاقتها إلى النقطة القصوى، إما من الإبداع وإما من الفوضى، وتصير التطورات الجديدة ضرورية من أجل نمو فني سليم.

الوجوه الأول هو الوجه الريادي، الذي يشغل الخمسينيات ومعظم الستينيات.

والثاني، الذي تنامى من مبالغات الجيل الأول لتجداه، هو الوجه الفوضوي في السبعينيات. أما الثالث فهو الوجه الحالي الذي ينتج فيه عدد من الشعراء الشبان الموهوبين أعمالاً رفيعة المستوى تدعمها خصائص حداثية جيدة وخالية من نقاط الضعف التي كانت سمة ضرورية على المراحل الأولى من حركة ثورية كهذه - مثل تغليب روح الجوقة في الأداء، والجري وراء الأساليب والموضات كيفما اتفق، والسذاجة والإقليمية المخففة أحياناً، والنزعة العملية في الأساليب والأفكار، وفوق ذلك التأثيرات المتبقية - حتى في أعمال بعض أفضل الرواد، والظاهرة بشكل خاص في النبرة والموقف - لفترات ومدارس سابقة. ومن هنا يمكن النظر إلى التوجه الرئيس للشعر العربي منذ عام 1948 كما لو كان موجة هادرة تتدرج حتى تبلغ ذروتها، ثم تبدأ من جديد. ومن المفيد النظر إلى هذه الوجوه معاً بوصفها يعتمد على بعضها البعض، تنطلق الواحدة من الأخرى كنتيجة طبيعية، بعيداً عن كل الإعلانات التي تصاحب المدارس والاتجاهات الجديدة. ذلك أنها تنتمي جميعاً، وعلى نحو حميم، إلى الحداثة الشعرية نفسها.

أ. الوجه الأول: 1948-1967

كان ذلك وجه «الرواد» الذي امتد تقريباً إلى يونيه من عام 1967. وكلمة «رواد» لا تفي تلك المجموعة حقها، لأنها كانت مجموعة من الشعراء الرفيعي الموهبة الذين اتسموا بالاستعداد الفطري والشجاعة، حين ظهروا في الخمسينيات في عدد من الدول العربية يثيرون الزوابع في كل الاتجاهات ويضعون أدواتهم الشعرية قيد التجريب بنشاط وحماسة محاولين، في الوقت نفسه، أن يجدوا هوياتهم الشعرية. لقد كانوا قادرين على إدخال تغييرات رئيسة ملموسة. غير أنه أدخلت في ذلك السياق بعض أنواع الغموض، أحياناً، بنوع من الانبهار الساذج. وفي السياق نفسه أخذت الأساطير من الفينيقيين والإغريق، والنماذج العليا[31] من التاريخ، خاصة التاريخ العربي، والموروث الشعبي، بالإضافة إلى استكشاف مختلف أنواع الإشارات والأمثال، وتم تناول ذلك بقدر لافت من الجدية والإبداع.

كما أصبحت معالجة الزمان[32] والمكان أساسية ومرهفة. فتوظيف الشكل المكاني كان واحداً من أكثر إنجازات الشعر الحديث نجاحاً. أما الزمن فصار مضغوطاً: إذ صار الشعراء، في تعاملهم مع القضايا الكبرى كالحرية والنضال، وفي مضيهم إلى ما يتجاوز العنصر الشخصي باتجاه الأعماق الإنسانية البعيدة، قادرين على أن يخلصوا أنفسهم من المؤقت ليوحدوا ما بين الشخوص والأحداث المعاصرة والنماذج التاريخية المأخوذة عادة من التاريخ العربي. لقد درس الرواد من الشعراء العرب إليوت جيداً، لاسيما قصيدته «**الأرض اليباب**»، وتأثروا بتلك القصيدة التي «ينبعث المعنى فيها»، كما يقول جوزيف فرانك، «على نحو رئيس من الإحساس بالتباين الساخر وبالاستمرار الإنساني العميق، على الرغم من ذلك التباين، ما بين الشخوص المعاصرين وما يوازيهم في عالم الموتى (أو عالم الخيال) من نماذج»[33]. لقد رأى الشعراء العرب المحدثون العديد من الشخصيات المعاصرة بوصفها تحمل خصائص ومواقف متصلة من التاريخ العربي بشكل خاص، وبهذه الطريقة استطاع الشعراء أن يتجاوزوا قيود التاريخ. فبدلاً من أن ينظروا إلى الزمن كما لو كان حركة أفقية منبسطة، نظروا إليه بوصفه تحولاً أسطورياً للماضي والحاضر، تلتقي فيه العصور وتلتحم، فيلتقي الماضي بالحاضر وتمتزج الفترات وتتوحد التجربة الإنسانية. في الحاضر يحيا التاريخ بوصفه رابطاً أسطورياً لمآس لا تتغير. يتجاهل التسلسل ولا يبقى سوى صور تتكرر إلى الأبد. الشكل المكاني الذي ابتدأه الشعراء تبناه فيما بعد الروائيون، بينما شكل التناول الأسطوري نواة لبعض أفضل ما في الأعمال الإبداعية في الأدب العربي الحديث. وفي ذلك السياق اجتذبت المدينة، وهي إحدى الرموز الحداثية الرئيسة، اهتماماً واسعاً. وفي الوقت نفسه تغيرت عناصر أخرى على نحو جذري، فمرت عناصر شعرية مثل الشكل والبناء والصور بتغيرات أساسية قلبت مفهوم الشعر وطريقة تناوله بالكلية.

1. الشكل بوصفه حافزاً:

لقد أصبح الشكل في الشعر الحديث شاغلاً دائماً، سواء على المستوى الفني أو المستوى النظري. ومن الملاحظ أنه حتى قبل نكبة فلسطين ظهرت تجربتان في

الشكل الشعري آذنتا بقدوم حركة الشعر الحر في الخمسينيات. كانت الأولى قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا»، وكانت الثانية مجموعة السياب **أزهار ذابلة**، وكلا العملين يعودان لعام 1947. لن أعيد هنا النقاش العقيم حول من أنتج القصيدة الأولى من الشعر الحر. فكما رأينا، لم يفعل ذلك أي من الشاعرين. غير أن محاولتيهما المؤسستين بالتأكيد على تجارب سابقة لعبت دوراً أكثر حسماً، لأن الشاعرين كانا متميزين وأنتجا أعمالهما بمعرفة وبروح قيادية، ولأن الجو كان مهيئاً، فنياً ونفسياً، للتجربة الجديدة التي قدماها.

إن من الممكن أن نصف الخمسينيات بأنها «عقد الاكتشاف المتصل» في حقل الشعر، مع تطور متواصل ودرامي غالباً في فترة قصيرة. الاختلاف بين مجموعة السياب **أزهار ذابلة**، وكتابه الرائع **أنشودة المطر** عام 1960، مثال بارز من عدد كبير من الأمثلة. فمقدمة نازك الملائكة النقدية لمجموعتها **شظايا ورماد**، 1949، مثلاً، التي تشرح فيها آلية الشعر الحر، وتفصل فيما أحست أنه الأسباب الكامنة وراءه، تبدو ساذجة وضئيلة إلى جانب كتاباتها المتأخرة في نهاية الخمسينيات حول الموضوع نفسه وذلك في كتابها **قضايا الشعر المعاصر** (1962). ومثل ذلك شعر خليل حاوي (1922-1982) ويوسف الخال (1917-1987) في فترة ما قبل الخمسينيات، فثمة اختلاف واضح بينه وبين شعرهم في الخمسينيات. لقد أظهر الشعراء نضجاً مفاجئاً وتمكناً قوياً من أدواتهم، محدثين بذلك تجديدات هامة جداً في كل وجوه القصيدة العربية، مما ارتفع بالشعر العربي في نهاية المطاف إلى مستوى المعاصرة مع الشعر العالمي.

أدى نجاح تلك التجارب المبكرة في الشعر الحر إلى فتح المجال واسعاً أمام المزيد من الاستكشاف للإمكانيات الكبيرة للعروض العربي. وكان من نتائج ذلك أن ألقي بالشكل الشعري القديم بعيداً وبصلف بوصفه رتيباً وجافاً ومليئاً بالحشو - على نحو يتجاهل الأعمال الشعرية العظيمة التي جعلت التراث الشعري العربي واحداً من أفضل الإنجازات الإبداعية للعصور القديمة. لقد تمثل المفهوم الأساسي

للشعر الحر في الاعتماد على حرية تكرار التفعيلة في القصيدة، حيث يكرر الشاعر عدد التفعيلات في السطر الواحد حسب الحاجة. وكان من الطبيعي أن تؤدي بداية تقويض الشكل البيتي المتوازن بشطريه وعدد تفعيلاته الثابت في بيت الشعر الواحد إلى أشكال وأبنية متجددة دوماً حسب تطور القدرات لدى الشعراء. كما كان من الطبيعي أن تنتج عن ذلك أعمال فوضوية بالقدر الذي أحس به شعراء أقل موهبة بحجم الحرية المتاحة لهم آنذاك. غير أن الشكل الجديد أدى على يد الشعراء الموهوبين العديدين من هذا الجيل إلى تجريب حيوي لعناصر القصيدة، كاللغة والصور، كما أدى إلى السماح بإضافة عناصر جديدة مثل الأسطورة والنموذج التاريخي الأعلى. إضافة إلى ذلك، كان من الطبيعي أن يستدعي الشكل الجديد أنماطاً جديدة من التناول للموضوعات والمواقف، وأن يعكس رؤية للعالم مليئة بالاحتمالات الجديدة. وهكذا هيأ منجز الشعر الحر الساحة بسرعة وحسم لولادة الشعر العربي الحداثي ذي القيمة العالمية.

عانى الشعر الحر في مراحله الأولى من الهشاشة، والترهل، وكثرة الألفاظ، مع إيقاع جعل العديد من القصائد تبدو متشابهة. وعانى الشعر فوق ذلك في تلك الفترة المبكرة من هيمنة بحور شعرية يتبناها العديد من الشعراء في الوقت نفسه كما تتبنى الموضات حتى يصاب استعمالها بالإرهاق الجمالي فيستبدل البحر بآخر وهكذا. اتسمت تلك الفترة فعلاً بموضات متلاحقة تتصل بوجوه مختلفة من القصيدة – وإن كان ذلك مؤشراً على حماسة الشباب، فإنه كان أيضاً دلالة على سذاجة صبيانية وضعف في التجربة إزاء ثورة شعرية غير مسبوقة.

بدا الشكل الجديد في تلك السنوات المبكرة مسيطراً على قدرة الشاعر الإبداعية. مثال ذلك خليل حاوي: مع كونه شاعراً ممتازاً بلا جدال، جاءت معالجته للأوزان مرهقة وكثيرة التعاريج. لقد أظهر معظم الشعر العائد إلى تلك الفترة تدفقه المتدافع الخالي من ميزة الإيقاع المتنوع أو الانتقال بين إيقاعات مرتفعة وأخرى هابطة. غير أن هذا الوضع الضبابي لم يستمر إلى ما بعد الخمسينيات.

وحتى في منتصف الخمسينيات ظهرت أبنية شامخة من التكوين الإيقاعي - خاصة في شعر السياب والسوري أدونيس (علي أحمد سعيد، و1930) في نهاية العقد - مما كان يمكن للجيل الجديد أن يطلع عليه. فالأساس الوزني والإيقاعي لقصائد مثل «**في المغرب العربي**»، و«**أغنية في شهر آب**»، و«**جيكور والمدينة**»، وكلها قصائد للسياب كتبت في منتصف الخمسينيات، متصل عضوياً بمقاصدها الدلالية: النبرة الحماسية شبه البطولية في القصيدة الأولى، والمعنى المزدوج الساخر في الثانية، والتوسل المأسوي في الثالثة، كل تلك تجد دعماً كبيراً في البناء الإيقاعي الخاص بكل قصيدة. كما نجد نماذج أصيلة من المعالجة والمهارة الوزنية في المجاميع السيمفونية التي صاغها أدونيس في قصيدته المطولة «صقر قريش»، وفيما نجده في قصائده القصيرة في **أغاني مهيار الدمشقي** من اكتفاء ذاتي وإيجاز وتكامل محكم.

لقد هيمن على الحركة الطليعية في أوائل الخمسينيات شعراء مثل السياب والملائكة وعبد الوهاب البياتي (و1926)، وكل هؤلاء من العراق وكلهم تجريبيون ممتازون وذوو موقف ثوري في ذلك الوقت إزاء الشعر والمجتمع. ولم يطل الوقت قبل أن يلحق بأولئك الشعراء الشبان شعراء آخرون ليشاركوهم الشهرة. وينبغي أن نتذكر هنا أن الشعراء الذين حققوا أكبر قدر من الشهرة والمكانة كانوا كلهم من شعراء التفعيلة. لقد كانت أوزان الشعر العربي تستكشف بحماسة مبدعة، لاسيما الأوزان الستة المبنية على تكرار تفعيلة واحدة بما في تلك الأوزان من تنويع، وكان عدد قليل من الأوزان، مثل الرجز والخبب (وهو وزن أقصر مستمد من المتدارك)، يجد من يرفعه من موقعه الهامشي في الشعر القديم إلى موقع ذي قيمة توصيلية وجمالية كبيرة، غير أنه في الوقت نفسه كان ثمة شكل آخر يجري اختباره بحماسة متجددة. ذلك الشكل هو الشعر النثري وقصيدة النثر. لقد كان الشعر والنثر قد انفصلا انفصالاً تاماً في الأدب العربي إلى الحد الذي جعل الأغلبية تتجاهل التجارب المبكرة في كتابة الشعر المنثور في الخمسينيات مع ما كانت عليه من نضج ومهارة. كما لم تستطع جاذبية شعر جبران المنثور أن تؤدي إلى مساواته

بالشعر الموزون. لقد نظر الشعراء الشبان إلى الشعر المنثور بأكمله، وعلى نحو غامض، على أنه نوع خاص وغريب، ومن ثم تجنبوه. ومع ذلك فإن من المهم أن نتذكر في هذه المرحلة أن بعض التجارب الطليعية الحداثية الناضجة في كتابة الشعر المنثور ظهرت في الخمسينيات، ولكنها كانت سابقة لأوانها إلى الحد الذي لم يجتذب إليها الأنظار لتعد تجارب حداثية حقيقية.

كانت تجربة الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ (1924-1971) من أبرز تلك التجارب. فقد نشر مجموعته الأولى من الشعر المنثور **ثلاثون قصيدة** عام 1953، وكانت مؤشراً على بداية مسيرة شعرية حقيقية. ونشر الشاعر في السنوات التالية قصيدة كاف عام 1961، ثم **معلقة توفيق صايغ** بعد ذلك بعامين. غير أن أعمال صايغ، على الرغم مما أسهمت به في شعر الحداثة العربي، لم تتبوأ مكانها الملائم، أثناء حياته، إزاء أعمال شعراء أكثر ضجيجاً بين من يكتبون الموزون.

إن تجربة صايغ جديرة بمزيد من النقاش هنا، لأنها تجسد بعض السمات الرئيسة للحداثة في فترة مبكرة من ذلك العقد، مما يثبت أن الحداثة جاءت باكراً وبشكل طبيعي إلى الشعراء ذوي الثقافة الغربية في العالم العربي. فإلى جانب نجاح ذلك الشاعر في توظيف الأدوات الحداثية، نجد في تجربته ناحية يتجاهلها الكثير من الكتابات المعاصرة حول الموضوع: وهو أن الحداثة في الشعر العربي، مع ما تلقته من دعم في مجلة **شعر** التي بدأت ظهورها عام 1957، لم تبدأ بتلك المجلة، وإنما كانت قد رسخت أقدامها قبل تأسيسها.

من الواضح أن حاجة صايغ إلى التعبير عن نفسه في النثر (وهو الذي لم يستطع استيعاب الأوزان العربية) قد سهلت وصوله المبكر إلى تعبير حداثي قادر على إيصال روابطه الطبيعية بالحداثة. كانت تركيبته النفسية، وتهذيبه التام، بالإضافة إلى ثقافته الشعرية وحماسته للأدب العالمي، كل ذلك ضمن له فهماً حداثياً للتجربة. كان تعامله مع اللغة ثورياً: الألفاظ المبتذلة أطرحت، وفكرة البناء الشعري توارت بعيداً. كانت لغته قريبة جداً من اللغة المعاصرة، على الرغم مما كان

يثقلها أحياناً من المفردات غير المألوفة أو القديمة التي تركت مسحة من الغرابة. كانت صوره حديثة، صور إنسان مدني على وجه الدقة، خالية من أية نزعة ريفية أو رعوية. بيد أن إنجازه الحداثي الأكبر كان في نبرته وموقفه - وهما عنصران تتهاوى عندهما معظم دعاوى التحديث في اللغة العربية. لقد نجا صايغ من قبضة النبرة البلاغية الشديدة الحضور في الشعر الموروث. ففي شعره تشيع سخرية خافتة وذكية، سخرية تظهر حتى في موقفه من الإله والخلاص، وتنقذ ذلك الشعر المتألم غالباً من الكآبة، كمافي تلك العبارات الذكية الكثيرة التي تبث لحظات من الصفاء في جو كانت ستغلب عليه المأساة.

لقد تخلص الصايغ من كل دعاوى البطولة والإعلانات العالية عن أهمية الذات أو التحدي الوطني التي تنتشر في الشعر العربي الحديث. ففي زمن التأزم والمحاولات المجهضة والمؤامرات العالمية، في زمن الحرمان، والنفاق المأسوي وما ينتشر من معاناة وتعذيب صاحب التقلبات السياسية الحاصلة منذ 1948، في زمن مثل ذاك نجد الشاعر ينظر إلى نفسه بوصفه «ضحية»[34] لا بطلاً لعصره. إن هذه الرؤية، التي يندر أن نجدها بين أبناء جيل الصايغ من الرواد، هي التي تساعد على تحديد المدى الذي وصل إليه الشاعر في استيعاب الحداثة. فمن سمات شخصيته النسكية، المؤثرة لخصوصيتها، والمغتربة، شخصيته الخجولة النافرة من التفخيم الذاتي، أظهر الصايغ استقلالا مثيراً للإعجاب في عصر الجماعات، والجبهات المتحدة والتكتلات الأدبية والموضات. كان الشعراء ابتداءً من الخمسينيات وإلى الثمانينيات يفضلون الغناء الجماعي؛ فكان أن طغت موضات مختلفة على فترات محددة تبناها العديد من الشعراء القياديين في وقت واحد، مما يشير إلى أن تلك كانت فترة "تعلم" اتسمت بالنزعة العملية.

كان الصايغ متوحداً، مغلوباً على أمره، كثير التجوال. وجاء شعره أنموذجاً رفيعاً لحداثة مبكرة أنجزتها أدوات الشاعر وخصائص الرؤية لديه. وإذا كان شعراء آخرون أنجزوا تلك الحداثة بكليتها أو جزء منها، فإنهم على الرغم مما كانوا يملكونه

من مهارة في التحكم بفنهم، وتطلعاتهم الحداثية العميقة، أظهروا عيوباً تنم عن إحساس لم يتصالح بعد مع المعنى الأساسي للحداثة.

في الفترة نفسها، تبلورت تجارب أخرى، منها تجربة محمد مصطفى بدوي (و1925) الذي ابتدأ التجريب الشعري في أواسط الأربعينيات. وكانت مجموعة بدوي الأولى **رسائل من لندن** (1956) أنموذجاً للروح الطليعية، ونقلة حادة في التقنية والرؤية. كان تجريبه، كما يقول في مقدمة المجموعة، محاولة لاستعمال الأوزان العربية «الأقرب إلى إيقاعات النثر والمحادثة، بحيث يكون الوزن إطاراً للقصيدة».

شهدت الخمسينيات إلى جانب مجموعة توفيق صايغ «ثلاثون قصيدة» ظهور عدد من مجموعات النثر الشعري. من تلك كانت مجموعة السوري محمد الماغوط **حزن في ضوء القمر** عام 1959. وكان مدار المجموعة تجربة الشاعر المأسوية بوصفه إنساناً مشرداً وروحاً ضائعة تهيم على وجهها. وقد اتضح من تلك المجموعة بما لا يدع مجالاً لشك أن الشكل النثري ذا تأثير قوي ومؤثر، وأنه قريب، على نحو حاسم لم يستكشف حينئذ بعد، من الحداثة الشعرية والتحول من البطل التقليدي إلى الضحية، مثلما كان قريباً مما تضمنته الحداثة من اشمئزاز تجاه النبرة الواثقة والمظاهر المبالغ بها. كما ظهرت في السنة نفسها مجموعتان، **تموز** في المدينة لجبرا إبراهيم جبرا، و**لن** للبناني أنسي الحاج. وقد شرح الحاج في مقدمة مجموعته ماهية قصيدة النثر، غير أن شعره الذي قام على تجربة سوريالية كان صعب الفهم عندئذ، وإن بدا مناسباً للشكل نفسه. وبعد ظهور مجموعة الحاج ظهرت في الستينيات مجموعة شوقي أبي شقرا، اللبناني أيضاً، **خطوات الملك**، مما عزز من حضور الشعر المنثور وإمكانياته. تلت تلك مجموعة لرياض الريس عام 1962 عنوانها **موت الآخرين**. وكان نشر المجموعتين عن طريق مجلة **شعر**. وفي نهاية الخمسينيات كان أدونيس قد بدأ تجاربه الرائعة في كتابة قصيدة النثر، التي كتب عنها مطولاً، اعتماداً على كتاب ظهر في ذلك الحين للفرنسية سوزان برنار عنوانه **قصيدة النثر**

منذ **بودلير وحتى أيامنا هذه** (باريس، 1960). ثم انضم شعراء آخرون للتجربة، فلم تنته الخمسينيات حتى كانت قصيدة النثر والشعر المنثور قد أصبحا، على الأقل في نظر الطليعيين من الشعراء والنقاد، شكلين مقبولين يمكن للشاعر أن يوظفهما متى شعر أن ذلك مناسباً.

إن ثمة اختلافاً بين الشعر المنثور وقصيدة النثر من حيث البناء نفسه. فالشعر المنثور يبدو على الصفحة مثل قصيدة من الشعر الحر تكون أسطرها متفاوتة الطول بحيث يتوقف القارئ عند انتقاله من سطر إلى آخر. وعلى الجانب الآخر تبدو قصيدة النثر مثل فقرة من النثر. وبالطبع فإن الوزن غائب عن كلا الشكلين، ولا يوجد في العادة شي من التقفية؛ بل إن استخدام القافية في أبنية غير موزونة يظل ثقيلاً ويخلق جواً من الافتعال. قراء قصيدة النثر يتوقفون فقط حين تكون هناك ضرورة دلالية، وإلا فإنه بإمكانهم أن يواصلوا القراءة تماماً مثلما يفعلون عند قراءة النثر. ومع ذلك فإن قصيدة النثر تختلف عن النثر المعروف بما فيه من جدل أو منطق، وذلك من حيث الكثافة والتوتر، سواء في توجهها العاطفي أساساً، أو في نوع المجازات التي تعتمدها، أو من حيث الإيقاعات، وهي عنصر هام. إن هناك إيقاعاً ملحوظاً في كلا النوعين، الشعر المنثور وقصيدة النثر، إيقاعاً يصل إلى مستويات مدهشة في يد شاعر موهوب. ففي شعر أبي شقرا ثمة تأثير مؤكد تتركه الإيقاعات المرهفة الحالمة، سواء كان يوظف الشعر المنثور أو قصيدة النثر. ومن ناحية أخرى يمكن القول إن التوتر والكثافة في قصائد أنسي الحاج، الصوت المضاعف الذي يترامى منها، الألم المبرح الذي تعبر عنه أحياناً، الندم المحيط بها، الندم الذي كان يوماً حيزاً لقصيد تحمل إيقاعاته الموزونة أصداء قرون مضت، كلها تشكل تجربة جديدة لا تنسى للقارئ المرهف يمكنها أن تمتد وتغير حساسيته السمعية بالكامل. وفي المقابل توحي تجارب أدونيس في قصيدة النثر ببناء ثابت. فقد واصل أدونيس كتابة شعره بالشكلين، يبادل أحياناً بين البنائين النثري والموزون في القصيدة نفسها، مع تأثير جمالي قوي في كلتا الحالتين.

بالإضافة إلى هؤلاء شهدت الخمسينيات عدداً من الاستكشافات الفردية لإمكانيات القصيدة العربية، لاسيما في الشعر النثري. وما تشير إليه هو أن أدوات الشعر صارت مهيأة لتغيير شامل. لقد شهدت الخمسينيات ازدهار العبقرية العربية في كل مكان. كانت الحركة الرئيسة نفسها تنمو بسرعة على أنها حركة قوية وحيوية وثورية، وعلى أنها حركة إبداعية يقظة على النحو الذي هيأها لاستثمار الإمكانيات الهائلة للشعر في كل وجوه القصيدة تقريباً. ولم تنتصف الخمسينيات حتى انطلقت تلك الحركة في طريق لا نكوص منه نحو حداثة تلبست في البدء بتجارب الآداب الأخرى آنذاك، ولكنها لم تلبث مع ازدياد المهارة والفطنة أن حققت هويتها الذاتية.

العنصر الذي قاوم استعمال الأداة النثرية في الشعر بشراسة أكثر من غيره كان التنوع الكبير في الأوزان العربية التي لم تكن الإمكانيات الكبيرة لمعظمها قد استكشفت حتى ذلك الحين.

2. السمات الحداثية الأولى: الأسطورة، النموذج الأعلى وموضوع المدينة: لم يكن الشكل على أهميته هو عنصر القصيدة الوحيد الذي تعرض لتغيير كبير. فقد كان النشاط الحداثي في فترة الرواد معقداً وشاملاً مما ترك أثراً على معظم وجوه القصيدة العربية، إما بالاستكشاف وإما بالتغيير. كان الشعراء يقرأون الشعر الغربي الحداثي، لاسيما شعر إليوت، بالإضافة إلى إديث سيتويل ولوركا وييتس والمحدثين الفرنسيين منذ بودلير مروراً برامبو ومالارميه والسورياليين حتى سان جون بيرس. كما كانوا يقرأون بشراهة النقد الشعري الغربي الذي جاء بعضه مرافقاً للحركة الحداثية الأوروبية. وفي أواسط الخمسينيات شعروا أن أدواتهم كانت من الطواعية بحيث تتسع لتجريب كل ما كان يمكن تجريبه من التقنيات الحداثية.

كانت المرحلة الأولى مدينة بشكل قوي لما كان لدى السياب من إحساس عميق وعبقرية شعرية، ولما لديه من حدس مرهف تجاه مبادئ التغيير الشعري والاستمرار. لقد أنجز، كما ذكر من قبل، أول التجارب الحداثية الناجحة، حين قدم

أسطورة البعث، والنموذج التاريخي الأعلى[35]، وموضوع المدينة، بالإضافة إلى وقوفه في طليعة حركة الخمسينيات.

في عام 1954 نشرت قصيدة السياب 'أنشودة المطر' في مجلة الآداب، وهي قصيدة تسير على الطريقة الإليوتية في توظيف دلالات البعث في أسطورة الخصوبة التموزية ضمنياً من خلال المطر، مانح الحياة، والربيع الذي يتلو الشتاء والموت. وكانت القصيدة مقدمة لتوظيف مكثف لأساطير خصوبة متنوعة على يد شعراء مثل اللبنانيين خليل حاوي ويوسف الخال والسوري أدونيس، الذي وظف رموز تموزية أخرى (أدونيس وبعل)، بالإضافة إلى شخوص من الكتاب المقدس كالعازر (الذي وظفه خليل حاوي) ورمز الصلب (الذي استخدمه السياب نفسه)، مع أساطير أخرى كأسطورة العنقاء التي وظفها أدونيس. كانت الخمسينيات فترة مهيأة لإيمان جديد بإمكانات الولادة من جديد بعد الضربة القاتلة التي وجهتها كارثة فلسطين عام 1948، فلاحت على أفق الهزيمة المظلم رؤية جديدة من التفاؤل والقوة تحمل الإيمان بإمكانيات التغيير والتجاوز لجيل ينمو في فوضى العالم العربي في مرحلة ما بعد 1948. فقد كانت قصيدة خليل حاوي المؤثرة «الجسر»، التي كتبت في الخمسينيات ونشرت أيضاً في الآداب، مثل سابقتها، قصيدة "أنشودة المطر"، شهادة على ذلك الإيمان بمستقبل أفضل للجيل الجديد الذي كان عليه أن يجابه المأساة الكبرى في حرب يونيو 1967. غير أن كثيراً من الشعراء كانوا قبل 1967 قد فقدوا عزيمتهم، لاسيما بعد انحلال الوحدة بين مصر وسوريا، الانحلال الذي وجه ضربة قاسية لأحلام الوحدة العربية[36].

بيد أن أساطير البعث سرعان ما تقادم بها العهد. فلم تكن تلك أساطير مغروسة في ذاكرة الناس، وإنما كان من الضروري تعلمها من الكتب، مما جعلها، من ثم، عاجزة عن ترك أثر عاطفي متصل. لقد أعجب الشعراء بفكرة البعث بعد الموت إلى حد جعلها رمزاً ما لبث بدوره أن تحول إلى موضة، بما تنتجه الموضات عادة وبسرعة من تكرار وألفة مدجنة لا تخلو من خطورة. وما إن جاءت أوائل

الستينيات حتى كان الرمز قد استهلك إلى الحد الذي أفرز نوعاً من الإرهاق الجمالي، الإرهاق الذي زاد من حدته تغير الجو النفسي بمرور السنين وعدم ظهور أية بشائر بعث في الأفق. من هنا كان الترحيب بالعنصر الأسطوري الثاني، عنصر النموذج التاريخي، بوصفه خروجاً من الاختناق. في عام 1956 نشر السياب، في مجلة **الآداب** أيضاً، قصيدته العظيمة «في المغرب العربي» ممتدحاً الثورة الجزائرية التي كانت مشتعلة آنذاك. فقد طغت على تلك القصيدة موضوعة التجدد والبعث وتضمنت رموزاً نموذجية قوية مستلة من أشخص تاريخيين حقيقيين: النبي محمد وأصحابه الشجعان الذين بشروا بفجر الحضارة العربية. وحين توارى بريق تلك الحضارة بسبب الضعف الداخلي، وبموت المقاومة الشجاعة، توارى الحس الديني لدى الناس، ليعود الآن من جديد في الجبال الجزائرية. إنها قصيدة مركبة ومؤثرة تمثل أنموذجاً مبكراً للزمن الأسطوري، لتكرار الأحداث ذات الأهمية الخاصة بالنسبة للشعب، مستعيدة المشاعر الجماعية القوية، التي شملت الشعب العربي كله، وباعثة إحساساً بالوحدة. لقد اكتسب ذلك التوظيف للأنموذج التاريخي الأعلى شعبية أكبر بعد حرب يونيو 1967، وإن اكتسى أحياناً مسحة شريرة.

إلى ذلك قدم السياب إضافة هامة جداً تمثلت في موضوعة المدينة، التي أعطاها حدوداً واضحة مع قدر كبير من الأهمية. وقد يكون من الصعب أن نقرر ما إذا كان تناول المدينة لدى شعراء آخرين، وبشكل خاص خليل حاوي في مجموعته الهامة نهر الرماد (1958)، قد تأثر بتناول السياب المتفوق والمأسوي لتلك الموضوعة. بيد أن المدينة كانت رمزاً حداثياً أصيلاً ومن الممكن أن يصل إليه الشعراء في وقت واحد. وقد بدت المدينة للحداثيين بوصفها مركزاً للمؤسسات الحكومية المتسلطة، بقواها البوليسية الوحشية وما تبثه من حشود المخبرين، بالإضافة إلى كونها ملجئاً لآلاف المنفيين الذين يعيشون في ظروف معيشية سيئة دفعتهم إلى أقصى حدود المعاناة. في شعر السياب تقف المدينة جنباً إلى جنب مع قريته جيكور التي تبدو ببرائتها وخصوبتها ووفرة العيش فيها نقيضاً للمدينة التي يعيش فيها الشاعر بما فيها من عقم وقذارة. وقد أدى تحوله المبكر للماركسية إلى

جعله أكثر إحساساً بالمظالم التي يعاني منها سكان المدينة - من فقراء ومومسات ومعدمين وضائعين - على النحو الذي أدى إلى تأسيسه للمدينة في وقت مبكر رمزاً مكتملاً شديد الحدة.

لقد كانت موضوعة المدينة جذابة على نحو خاص لعدد من الشعراء الذين اضطروا للنزوح إلى المدينة بحثاً عن العمل، شعراء مثل خليل حاوي، والمصري أحمد عبدالمعطي حجازي و(1935)، بالإضافة إلى أدونيس ومحمد الماغوط (و1934) كما أن شاعراً آخر، هو العراقي بلند الحيدري (و1926)، كان له، على الرغم من كونه ابن المدينة وذا صلات وعادات مدنية، موقف رافض تجاهها إذ تبدو في شعره طاحونة بشرية لا ترحم. في معظم هذا الشعر تبدو المدينة بلا اسم، كياناً ترتسم في ملامحه الغائبة كل المدن العربية. الاستثناء الأبرز في ذلك هو خليل حاوي الذي يسمي مدنه. فبيروت ملتقى رمزي هجين للشرق والغرب، ملتقى يبدو فيه كل شيء زائفاً ومستعاراً. وفي الناحية الأخرى تبدو باريس ولندن رمزين لجشع الغرب وعدوانيته. وحاوي، على عكس السياب، ليس ضحية للمدينة وإنما هو واقف خارج كل ما فيها من شرور، حكيم غاضب يرفض كلا الجانبين دون أن يسمح لأي منهما بتلويثه. إنه الموقف الأبدي لـ «الشاعر - البطل» الذي سنلتقيه في أعمال شعراء كثيرين في فترة الريادة. وفي هذا السياق يؤكد السياب رؤيته الحداثية الأعمق بإدراكه أن الإنسان الحديث هو ضحية الحضارة الحديثة وليس بطلها.

بعد ذلك تستمر المدينة في الشعر العربي الحديث لتكتسب أهمية عالمية في قصيدة أدونيس «**قبر من أجل نيويورك**»، القصيدة العربية الحديثة الفضلى في تقديم رؤية عالمية حقيقية ذات تأثير حاد ومؤثر[37].

ج. تجربة مجلة شعر: اعتاد الذين يكتبون عن الحداثة الأدبية العربية على عدم إعطاء السياب المكان الذي يستحقه بوصفه أول الحداثيين الرئيسين الذين أسسوا، من خلال إسهامهم الشعري، الذي لا يجارى أثناء الخمسينيات، بعض

المبادئ الهامة لتلك الحركة. فسواء على مستوى الشكل الشعري، أو على مستوى إدخال أشكال الغموض المختلفة - من رمز وأسطورة ونماذج تاريخية عليا - يعد السياب الرائد بلا منازع، مع مشاركة نازك الملائكة في مساعي الريادة في مجال الشكل فقط. إن ثمة توجهاً عاماً، لاسيما في الثمانينيات، للتركيز على أعمال الشاعر اللبناني يوسف الخال. لقد بدأت إسهامات الخال المميزة للحداثة الشعرية العربية عام 1957 بعد فترة إقامة طويلة في الخارج كان السياب أثناءها قد أنجز، بمفرده تقريباً ودون أن تدعمه أية نظريات أو بيانات، بعض أوجه التجديد الأكثر أهمية في تطوير الحساسية الكلية للشاعر العربي نحو نظرة حداثية سواء في الرؤية أو في الأسلوب. ابتدأ نشاط الخال الحداثي عام 1957 بتأسيسه مجلة **شعر** المكرسة - كما يشير اسمها - للشعر. وفي الفترة نفسها ألقى الخال محاضرة أساسية في الندوة اللبنانية عنوانها «مستقبل الشعر العربي في لبنان»[38] أطلق فيها على الحركة - التي كانت قد انطلقت بقوة في العالم العربي - اسم «الشعر الحديث»، وكانت حتى ذلك الحين تعرف باسم «الشعر الحر»، وهي تسمية ساذجة انطلقت من أكثر خصائص ذلك الشعر وضوحاً. وفي محاضرته فصل الخال في بعض أساسيات الحركة الشعرية. لقد رفض كل مدارس الشعر السابقة، وهاجم استمرار الرؤية والأسلوب الشعريين عبر مئات السنين دون تغيير، ليؤكد بعد ذلك أن من الضروري أن يكون الشعر تعبيراً عن التجربة الحقيقية المعيشة التي يكون هدفها الرئيس هو الإنسانية. ولم يكن من الواضح إلى أي حد كان مذهب الخال معارضاً للتوجه الضخم نحو إلغاء البعد الإنساني للفنون في حركة الحداثة الغربية، وإلى أي حد كان يستحضر أفكار ذلك الناقد العربي الرومانسي السابق ميخائيل نعيمة. بالنسبة لمفهوم الحداثة كانت دعوة الخال للشعراء أن يتحدوا منطق الأنماط التقليدية، وأن يحدثوا تغيراً حقيقياً في اللغة والتعابير القديمة التي استنزفها الاستعمال. وهو في تناوله لهذه النقطة في كتاباته المتأخرة جاد تماماً. فقد أكد أن من الضروري أن تكون الصورة حية ومركبة، وأن على الشعراء تجنب التشبيهات المباشرة، والمجازات والتجريدات السهلة. وكان من الواضح أن هذه المحاضرة لم تكن

خطاباً حداثياً بما في الكلمة من معنى، أي على النحو الذي كانت تفهم فيه الحداثة في الغرب، وأنها قصرت عن إسهامات السياب السابقة لميدان التحديث. غير أن هذا الجانب لم يوضح في ما كتب عن الحداثة منذ ذلك الحين.

نشر الخال على صفحات **شعر** في فترات مختلفة بعض أفكاره عن الحداثة جمعها فيما بعد في كتاب عنوانه **الشعر الحديث** (1978) وظل هدفه الأكبر طوال تلك المدة هو «اللغة» التي وجد فيها عائقاً رئيساً أمام عملية تحديث الأدب العربي. على أن المساحة هنا لا تتسع لمناقشة أفكاره حول اللغة، وازدواجية النص، والعلاقة بين وضع محدد ومقدرة الشعراء الإبداعية. غير أن اللغة الشعرية العربية كانت تتخذ مساراً لا يمكن التنبؤ به، كما سيتضح بعد قليل، مما يثبت أن النظرية لم تكن العنصر الأقوى في التطورات الشعرية في قرننا.

بالإضافة إلى كل ذلك وجد الشعراء الطليعيون على صفحات مجلة **شعر** منبراً مفتوحاً لتجاربهم الإبداعية وأفكارهم الأدبية، ولنشر ترجمات عديدة من الشعر الحداثي من لغات أخرى لاسيما الفرنسية والإنجليزية. كانت المجلة محطة استماع لكل التجارب القوية، وكان لها اهتمام كبير بالمواهب الشابة الطالعة. إلى جانب ذلك أسس الخال دار نشر مرتبطة بالمجلة تولت نشر بعض أقوى التجارب الطليعية في الشعر. وكان من بين تفريعات النشاط بالمجلة حلقة مساء الخميس، المعروفة بـ **خميس مجلة شعر**، التي كانت تعقد في منزل الخال في رأس بيروت ويحضرها الشعراء والنقاد ومحبو الشعر. استمرت المجلة في أداء رسالتها الطليعية عبر سنوات عدة، امتدت من 1957 حتى 1964 منهارة بعد ذلك على صخور السياسة العربية التي حكمت عليها لا من خلال رسالتها الطليعية الجمالية وإنما من خلال الآراء السياسية لمحرريها الخال وأدونيس اللذين انحازا، في فترة تزايد المشاعر العربية القومية، مع النزعة الوطنية اللبنانية السورية الانفصالية. وكان توقف المجلة خسارة كبيرة للشعر تركت انعكاساتها أثناء السبعينيات، حين خيمت الفوضى على ميدان الشعر، وكان يمكن لمجلة طليعية ومطلعة أن تقدم

خدمات لا تقدر بثمن. ومع أن **شعر** واصلت الظهور عام 1967 على مدى عامين، فإنها كانت قد فقدت ما فيها من قوة وتأثير.

لقد اجتذب تفرد المجلة انتباه عدد كبير من الشعراء الرئيسين الذين كانوا يكتبون آنذاك، وإن لم يكن كلهم. كان الأكثر بروزاً منهم بعيدين عنها، مثل: عبدالوهاب البياتي (و1926)، والسوري نزار قباني (و1923)، والمصريين الأكثر أهمية، وهما صلاح عبد الصبور (1931-1981) وأحمد عبد المعطي حجازي (1935) ويلفت الاهتمام هنا ابتعاد عبدالصبور لأنه كان من أكثر الحداثيين بروزاً، ولأنه على الأرجح استوعب الحداثة في مختلف وجوهها على نحو يفوق استيعاب أي شاعر آخر في عصره.

وتلزم الإشارة هنا إلى مجلة **الآداب** الأدبية التي أسسها سهيل إدريس عام 1953. وإدريس كاتب قصة لبناني ذو توجه عروبي وطني. وكانت مجلته **الآداب**، على خلاف **شعر**، مفتوحة لكل الأنواع الأدبية ولكل الآراء حول الشعر والقصة والمسرح. فقد ساندت الاندفاع الأدبي الكبير نحو التغيير والتحديث وشجعت كل التجارب الطليعية، مرحبة بقوة بالأساليب المجددة دون أن تركز على الطليعي من بينها. ثم إنها وقفت مخلصة إلى جانب التطلعات التي كانت لدى معظم العرب في ذلك الوقت نحو قومية ووحدة عربية، وكان لها، على عكس **شعر**، قاعدة عريضة من القراء في مختلف أرجاء الوطن العربي.

4. **اللغة، والنبرة والموقف**: إحدى التطورات الكبرى التي شهدتها القصيدة العربية كانت في دفع اللغة والصور الشعرية إلى أقصى حدودها. لقد شهدت اللغة الشعرية العربية تطوراً هائلاً إبان هذا القرن، كانت بدايته مع الشعراء الاتباعيين، ثم استمرت مع الرومانسيين، ومن ثم الرمزيين. اكتسب البناء الشعري من المجموعة الأولى قوة وصقلاً وصفاءً، ومن الثانية رقة وضبابية وتوهجاً مع الكثير من المرونة، بينما اكتسب من المجموعة الثالثة إيحائية واختزالاً. ورث شعراء المدرسة الحديثة كل تلك المنجزات إلى جانب الخصائص اللغوية السلبية التي أضافتها المدارس

السابقة. وكان عليهم مع ذلك أن يصارعوا العديد من المفاهيم التي استجدت فيما يتصل بعلاقة البناء الشعري بالحياة وبلغة الناس اليومية، وفيما يتصل بالتنغيم والإيقاع، وبعلاقته باللغة الموروثة في الأدب القديم والقرآن، المصدر الأغنى لقوة اللغة العربية وسموها.

لقد سبق لـ ت. س. إليوت أن قال إن مهمة الشعر الأولى هي «التعبير عن الشعور والعاطفة»، مضيفاً أن «هذه... أفضل ما يعبر عنها بلغة الناس المتداولة – أي باللغة الشائعة لدى الطبقات كافة: فبناء لغة ما وإيقاعها وصوتها ومصطلحها كل هذه تعبر عن شخصية الناس الذين يتحدثونها»[39]. ومن ناحية أخرى يؤكد ستيفن سبندر أن «الشارع يتحدث المصطلح» الذي ينبغي أن يتعلمه الفنانون. إنه «مصطلح كلام يتغير، مصطلح رؤية واستماع». ويشير سبندر إلى فنانين حداثيين «يخترعون مصطلحاً يستجيب لنبرة الصوت لدى معاصريهم...: إيقاعات عصرية متسارعة، صوت بشرية يتجدد في عصر يشهد انهيار أنظمة طبقية قديمة»[40]. إن ثمة ما يؤيد هذا القول في تطور الشعر العربي الحديث، وإن كان هناك أيضاً ما يناقضه تماماً. فقد وظف عبد الوهاب البياتي وعلى نحو متصل لغة قريبة المتناول، لغة بعيدة عن حذلقات الفترات القديمة والاتباعية، ودون التزام بفكرة أن «البناء الشعري» مختلف جذرياً عن لغة النثر الجيد. إن لغته في حقيقة الأمر أنموذج للعربية المكتوبة وقد حولت إلى شعر جميل، ولربما كانت الأكثر 'طبيعية' في تطورها بين كل هذه التجارب، لأنها حافظت على قوة ولمعان ما كان القراء آنذاك يعدونه لغة مناسبة للشعر، مع اقتراب ماهر من اللغة المقبولة في النثر العربي الجيد. ومن ناحية أخرى، يمكن النظر إلى لغة نزار قباني على أنها صياغة رفيعة للطريقة التي يتحدث بها المتحضرون من العرب، لاسيما في منطقة سوريا الكبرى (وهي طريقة في التحدث لا تخلو من بعض العنتريات، والنصائح ذات الطابع الذكوري، مع إدانات قومية وتأكيد للذات). هذا مع ما يصاحب تلك الطريقة في الحديث من نغمات وإيقاعات نجدها في لغة الحديث اليومي وحرارة التعامل الإنساني الفعلي. غير أن الشاعر الأكثر تميزاً في زعزعة القبضة القوية

الأول حتى وفاته عام 1981. لقد كتب عبد الصبور بلغة حديثة لم تقتصر على كون مفرداتها وتراكيبها ونغماتها وإيقاعاتها جزءاً من الوعي السمعي للعرب المعاصرين، وإنما تجاوزت ذلك إلى روح حداثية تغمر العمل ككل وتترك أثرها، على نحو ملحوظ وإن كان مرهفاً، في زعزعة البنى وخفض نبرة الخطاب.

لقد قام الجيل الرائد (جيل الخمسينيات والستينيات وجزء من السبعينيات على وجه الخصوص) على أسس لغوية قوية في الغالب. اختيار السياب للكلمة الأكثر تناسباً، واختيار خليل حاوي الحاسم للمفردات الدالة على حالات عاطفية محتدمة وإشكاليات فكرية جادة، وابتكارات نازك الملائكة لمفردات تحمل النشوة والحماسة والمعاناة والجمال - بالإضافة إلى أمثلة أخرى يمكن الإشارة إليها - كل تلك تشهد على أصالة هذا الجيل المبدع وتمكنه اللغوي. كانت لغتهم طازجة لم يمتهنها الاستعمال، على أن السمة الغالبة كانت الابتعاد عن إيقاعات اللغة الدارجة. ومع أن استعمال العديد من أولئك الشعراء للرموز أدخل بعض الصعوبة، فإن الشعر ظل بشكل عام سلساً مقارنة بما تلاه من نتاج.

لقد كانت أعمال أدونيس السبب في حدوث 'الانقسام الكبير' في لغة الشعر الحديث. كان ظهور مجموعته **أغاني مهيار الدمشقي** عام 1961، وما أعقب ذلك من تزايد في معدل التعقيد في مغامرته اللغوية، عائقاً للمسار 'الطبيعي' في تطور اللغة، على الرغم مما في تلك التجربة من غنى جمالي. فقد وقف نسيجه الشعري حائطاً دون إدخال العبارات العامية والسوقية والتبسيط المفرط. هذا في الوقت الذي أبرز ذلك النسيج افتتاناً بالغموض الرفيع ما لبث أن تحول على أيد أخرى من تلك التي تبنت أسلوبه إلى عنصر يستحيل التعامل معه. ومع ذلك فإن التجربة لامست منطقة حساسة في قلوب العرب الذين ظل حبهم لازدهار اللغة الشعرية الموروثة وتوهجها، بما تتضمنه من تهذيب وميل نحو البلاغة، وما فيها من خطاب فخم وجاذبية درامية، متقداً كعهده دائماً.

استطاع أدونيس أن ينجز في وقت واحد صلة بالنسيج والأسلوب الشعري القديم وانقطاعاً واضحاً عن ذلكما النسيج والأسلوب. ففي حين لم يحدث أي تشويه أو تفكك للبناء اللغوي المحكم بتماسكه الضخم وهيمنته الصلبة، نجد أنه تم إنجاز تركيب لغوي جديد تماما، تركيب يهيمن عليه القديم من ناحية ويزدهي، من ناحية أخرى، بما في الجديد من طازجية وابتكار غير مسبوق. وعلى الرغم من عدم انسجام ذلك التركيب اللغوي مع التركيب الموروث، فإنه بقي متسقاً مع السمو البلاغي الذي كان من خصائص اللغة الشعرية العربية التقليدية. كانت المغامرة الجديدة قفزة نحو «الاختلافية»[41] نحو رفض للمناهج والأساليب المكررة، لكن بالتأكيد دون انقطاع تام عنها.

من الناحية الأخرى، استمر شعر عبد الصبور في التطور والاغتناء بالتمايزات، لكن دون أن يمر بأية انتكاسات تمس ما وصل إليه منذ البدء في مستوى اللغة والنبرة. مضى عبدالصبور معاكساً الفطري والمتوقع، معاكساً اللغة الشعرية التي يفخر بها الجميع. لقد تخلى عن اللغة الشعرية العربية بأن قطع نفسه عن «المنابع الأولى» للتراكيب الشعرية وباستعمال المزيد من المفردات والعبارات المألوفة. عارك المفردات والمعاني، مبدعاً طرقاً جديدة وحساسية جديدة برفعه اللغة المتداولة ليس إلى مستوى اللغة الشعرية المألوفة، وإنما إلى مستوى من الاستيعاب الشعري للتجربة ذات التوتر الشديد، وكان أن نجح في ذلك. لقد استقبلت كتابات عبدالصبور المبكرة في الخمسينيات بتردد، وأحياناً بسخرية. فحين كتب في إحدى قصائده المبكرة:

فشربت شاياً في الطريق ورتقت نعلي[42]

تضاحك الناس. كان يحاول، وهو في بداية مسيرته الشعرية وفي مرحلة لم يكن أثناءها متأكداً من أسلوبه، أن يصل الشعر بالناس بتقريب الأبنية الشعرية المعاصرة لهم. غير أن العرب، وقد تعودوا زمناً طويلاً سمو اللغة الشعرية، لم يستطيعوا أن يتقبلوا مرأى لغتهم الشعرية

الفخمة وهي تهبط إلى ما يظهر من سطحية الحياة اليومية المدنية في القاهرة (وإن كان ذلك مظهراً خادعاً)[43].

بالنظر إلى الكراهية العفوية التي عبر عنها الجمهور العربي في أواسط القرن لأية انهيارات حقيقية يمكن أن تصيب الموروث من بناء اللغة الشعرية، سيسهل علينا أن ندرك الجاذبية الكبيرة التي مثلتها تجربة أدونيس، الذي استطاع منجزه في هذا الميدان أن يمنح اللغة الشعرية أجواءً رفيعة وأن ينجب اتجاهاً من الأبنية اللغوية الرفيعة سار فيه كثير من الشعراء. لقد أدرك أدونيس، الآن، صلاته المتينة بالقديم. ففي مقالة كتبها عام 1984، وناقض فيها مناقضة صريحة أفكاره السابقة حول اللغة العربية وكذلك الأفكار التي عبر عنها يوسف الخال، أكد ما يلي:

> إن اللغة العربية والمجتمع العربي ليسا نباتين فطريين، بل إن لهما تأريخاً عريقاً طويلاً، وبما أن الحداثة العربية تتم بهما وفيهما، فإن معرفة «قديميهما» بأصوله وتغيراته ومشكلاته، خصوصاً ما يتعلق بأسرار اللغة وعبقريتها، جزء جوهري من معرفة «الحداثة». فأن يكون الشاعر العربي حديثاً هو أن تتلألأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نار أخرى[44].

هل يصدق هذا على اللغة الشعرية الحداثية؟ ثم ما هي أسرار اللغة العربية؛ ما هي العبقرية الخاصة التي تميزها بشكل حاد عن اللغات الحية الأخرى؟ إن الشاعر لا يقدم إجابة على أسئلة كهذه، وإنما يوحي بأن هذه «العبقرية الخاصة» ينبغي أن تحول بين الشاعر الحديث وبين أن تكون له صلات باللغة العربية المحكية التي يقول في هجومه الكاسح، إنها «عريت من البحث والتساؤل، واكتفت بالحاجة العملية المباشرة». فهو يؤكد أن اللغة العربية على عكس الإنجليزية، لها خصائصها الشعرية. فهو يوافق على أن الحاجة إلى الاتصال صارت أكثر إلحاحاً، لكن هذه الحاجة قد تقود الشاعر إلى النظر إلى اللغة كأنها مجرد أداة، وهو ما يناقض ما يعنيه الشعر وتعنيه اللغة الشعرية. إنه يرفض دون مواربة أن يكون مفهوم إليوت

للعودة إلى اللغة المحكية من أجل تجديدها مناسباً للغة العربية. ما يصلح للإنجليزية، حسب أدونيس، لا يصلح للعربية. إنه هنا يطبق مفهوم إليوت تطبيقاً حرفياً على العربية ولا يجده مقبولاً[45].

إن مسألة اللغة الشعرية العربية ليست مسألة عودة إلى العامية، وإنما هي اقتراب من اللغة التي يكتبها العرب المعاصرون، اللغة التي يستعملونها في نثرهم المكتوب، في كتبهم، وفي صحفهم، والتي تظل رفيعة حين يشحنها ويضيئها الشاعر بعبقريته المبدعة. وعندما يشير المتحدثون بالإنجليزية إلى لغة الحديث اليومي فإنهم يتحدثون عن لغة لا تختلف كثيراً في نحوها وتراكيبها عن اللغة المستعملة في الكتب والجرائد. وهذا يختلف عن وضع اللغة العربية في الوقت الحاضر. ففي العربية اليوم مسافة واسعة بين لغة الحديث اليومي واللغة المكتوبة، مسافة تمس النحو وبناء المفردات نفسه، لسبب يعود بالدرجة الأولى إلى الحركات الإعرابية التي ما تزال تستخدم في العربية المكتوبة. غير أن ما يكتب من العربية المعاصرة حقق قدراً كبيراً من التبسيط والتحديث، مع قرب أكثر من إيقاعات الجملة ومفرداتها وتراكيبها في الحديث اليومي قياساً إلى العربية التقليدية. بل إن ثمة تفاعلاً مستمراً بين الحديث اليومي والعربية المكتوبة اليوم، تفاعلاً يتضمن تبادلاً مستمراً للمفردات والأبنية النحوية والإيقاعية.

إن فهم أدونيس لـ'عبقرية' اللغة العربية وخصائصها التي تميزها عن اللغة الإنجليزية، مثلاً، يعبر عن تحركه في اتجاه لم يسر فيه من قبل. لقد كان بالتأكيد يفكر بشكل مختلف حين ادعى عام 1961 أن اللغة العربية لم تكن لغة مناسبة للحياة، وأنها مناسبة لما هو فكري وعقلاني إذ تتألف في المقام الأول من شكل وصوت، وحين استشهد بجاك بيرك ليؤكد أنها "لغة هبوط على الحياة لا صدور عنها»[46]. هذه اللغة نفسها هي التي صار لها في الثمانينيات عبقرية خاصة وينبغي لذلك أن تمنح سماتها المميزة جداً. ومن الطريف أن نلاحظ أيضاً أن أدونيس حذف العبارة المشار إليها أعلاه حين أعاد طباعة المقالة في كتابه **صدمة الحداثة** (1978).

ومعرفة الشاعر الداخلية بآلياته الشعرية وصلاته. ففي حديثه عن اللغة الشعرية يقول إنه ينبغي أن تكون غير مألوفة، وأن تكون بها غرابة تحير بل وترهق. والشاعر هنا يوصف بأنه «فارس ينتشل الكلمات»، سيد للكلمات يحررها من دلالاتها القديمة ويشحنها بروح جديدة. إلا أنه يصف هذه العملية بأنها نوع من عودة إلى **البراءة الأولى** للكلمات، إلى **سحرها الأصلي**. «يهبط الشاعر...»، كما يقول، «إلى جذور اللغة. يفجر طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي»[47]. وهذا هو تماماً ما فعله. في العبارة صدى لأفكار أندريه بريتون Bre-ton في كتابه **الاعتراف المزدري** (1924) حول الشاعر الحديث وأن عليه أن يعيد اكتشاف اللغة ويعطيها «شيئاً أساسياً» فقدته. إنه "يجرد" الكلمات من مكانها الذي أوجدته التقاليد في الكلام، ويعيد تشكيلها، بحيث يصير ما كان فيها كامناً وثانويا ومنسياً - خصائصها الإيحائية احتمالاتها الإيقاعية والسمعية، تشابهاتها مع الكلمات الأخرى، معانيها المنسية - يصير ذلك أولياً بارزاً. كما أن العبارة تحمل أصداءً أقوى من استعمال هايدجر للأسلوب والمفردات غير المألوفة و«المرهِقَة»، وموقفه من اللغة: بحثه عن الكلمات التي تتضمن «الشحنة الكبرى من الإدراك الإنساني المبدئي والصحيح»، تصميمه على «العودة إلى منابع اللغة لكي يحقق المقاصد الحقيقية للخطاب الإنساني»؛ استعماله للكلمات «في ما يفترض أنه دلالتها المبدئية الجذرية»؛ ومنحه للغتين الألمانية واليونانية مكانة رفيعة (جاء أدونيس ليمنحها للغة العربية في الثمانينيات)[48].

ولكن أفكار هؤلاء الكتاب الغربيين لا تصلح للتطبيق على العربية بشكل حرفي، لأن لهذه اللغة موقعها المختلف. الاكتشاف الحداثي الجديد للغة اكتشاف لما في اللغة العربية من قدرات متجددة على الإيحاء، اكتشاف لما فيها من المعاني المنسية والأبعاد المجازية. إن للعودة إلى الجذور، إلى البراءة الأولى للغة، إلى سحرها الأصلي الذي يقترحه أدونيس، دلالات مختلفة في العربية، فهي تتضمن

عودة إلى البلاغة القديمة، إلى جاذبية البلاغة وسمو النبرة التي تظهر في شعره على نحو جلي. لقد أدرك هذا الشاعر أخيراً، وبعد سنوات من التجريب، أن اللغة الوحيدة التي يمكنه الكتابة بها هي اللغة الرفيعة المصقولة التي عرفها الشعر العربي القديم بعد أن فجرها الشاعر، وعدلها وأحدث فيها ثورة، لكن دون أن يلغي هالة الشعر القديم وسطوته البلاغية على القراء، دون أن يتخلى، كما يمكن أن يعبر الآن، عن «العبقرية» الخاصة والسمات المميزة للغة العربية. وكان من الضروري اختراع مبرر يؤكد أن البناء الحداثي للغة العربية ينبغي أن يكون هذا البناء البلاغي الرفيع الذي حافظ على «عبقرية» العربية؛ فتأكيده في عام 1977 أنه «لا يوجد أثر للذاكرة في شعري بالمعنى الثقافي، لا على مستوى التراث ولا على المستوى الشخصي» غير دقيق[50]. كان يمكن للشاعر أن يقول، كما قال ويندهام لويس، «ليس ذهني تاريخياً، وسأرحب بالإزالة الكاملة»، لولا أن رغبته الحقيقية قد أحبطتها **بلاغته المتأصلة** ورؤيته للعظمة والتضخم الذاتي المبنيين على **وهم التحقق** المنجز سلفاً[51]، وهما السمتان المتأصلتان في الذاكرة القومية إلى الحد الذي جعل النقاد والقراء لا يرونها انحرافاً لدى شاعر يدعو للحداثة.

لقد كان من المتوقع أن لا يفهم أدونيس معنى التيه اللغوي الذي عاشه شعر صلاح عبدالصبور. كان الرجلان يصدران عن خلفيتين شعريتين شديدتي التعارض ورؤيتين شعريتين متضادتين. فإلى جانب الإحياء الاتباعي، الذي كانت مصر مركزاً له عبر المنجز الشعري للبارودي وشوقي، كان الشعر هناك مسرحاً لتجارب عديدة أخرى بعيدة عن الاتباعية، تجارب استطاعت أن تخلق مناخاً شعرياً جديداً أكثر تقبلاً لتبسيط اللغة الشعرية وتخليصها من خصائصها القديمة.

لم يكن ممكناً لوضع كهذا أن يزدهر في ذلك الوقت في البلدان الواقعة شرق المتوسط. فقد كانت المدرسة الاتباعية في سوريا في موقع مكين، وكان هناك احترام عميق للمميزات الشعرية التقليدية في كل تلك البلاد، لاسيما في سوريا والعراق، وكذلك في لبنان وفلسطين. تربى الشعراء في تلك البلاد ضمن أقوى

التقاليد الشعرية العربية، ومع أن الحقل الأدبي في العراق شهد بروز شاعر متمرد مثل جميل صدقي الزهاوي، الذي كان نزوعه لتبسيط اللغة لا يقل مغامرة عن تجاربه في حقل الأفكار، إلا أن تجاربه لم تتمخض عن تيار. ما حدث هو أن اللغة الشعرية تسامت إلى مستوى رفيع جديد على يد شاعر عراقي كبير هو محمد مهدي الجواهري الذي كان لنتاجه أصول تقليدية راسخة تغذت من مراكز العلم الشيعية في النجف. فقد اتضح مرة أخرى من الشعبية الكبيرة لشعره، بما فيه من قوة وجمال تقليديين وإيقاعية جارفة، أنه ما زالت للعرب صلات قوية بطريقة التعبير القديمة. فلم يتضح من أعمال أي من الشعراء الرئيسين في تلك البلاد الواقعة شرق المتوسط تأثير للتوجه نحو تبسيط اللغة. بل إن أدونيس نفسه استفاد من الثقافة الشعرية القوية جداً التي تلقاها في وقت مبكر. فمن خلال التعليم الذي تلقاه بوصفه علوياً في بيئة شيعية متدينة ذات عمق تقليدي مكين، درس أدونيس الشعراء الشيعة الكبار إلى جانب الكتابات المهيمنة والمتجددة دائماً التي تركها علي بن أبي طالب، إمام المذهب الشيعي[52]، والشخصية الإسلامية التي يجلها المسلمون جميعاً.

في مقالة طويلة كتبها بعيد وفاة صلاح عبد الصبور، أبرز أدونيس، عبر متاهة من المديح المبالغ به، نظرته السلبية للغة عبد الصبور وموقفه الشعري. ففيما يخص اللغة يقول أدونيس: «أما عن اللغة الشعرية، فكان لكل منا رأيه وممارسته، وكنا على طرفي نقيض. كنت أتساءل، فيما أقرأ نتاجه، (ولعله كان يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى نتاجي): هل يكفي، لكي نخرج من التقليدي الموروث، ونؤسس مقاربة شعرية جديدة، أن نستخدم اللغة «البسيطة» أو «المبسطة»، أو اليومية العادية؟» ثم يمضي ليقول إن الحياة العربية ترهق الشاعر، مما يجعل بعض الشعراء يستخدمون لغة مُرْهَقة. «في واقع مسحوق» يبحث بعض الشعراء أحياناً عن أوجه الشبه بين نفس الشاعر المسحوقة ولغة مسحوقة. «هكذا يكتبون، فنياً، بما أسميه لغة تحت اللغة تتطابق مع هذه الحياة العربية التي هي تحت الحياة». يشير هنا إلى دعوته للشعراء إلى «تفجير» اللغة الشعرية التقليدية ويقول إن كثيراً من الشعراء

ومنهم صلاح عبد الصبور أساءوا فهم دعوته، لأنه لم يقصد استعمال التراكيب الشائعة في الحديث اليومي أو في التبسيط الصحفي. فذلك قد يوهم البعض بأنهم يجددون. بيد أن ما قصده هو «تفجير» البنية الشعرية التقليدية نفسها، بنية الرؤية ومنطقها. إن «المسألة إذن هي زلزلة «الجسد» ذاته، لا تغيير «الثوب» »[53].

في المقال نفسه، يشير أدونيس إلى عبد الصبور على أنه شاعر فضل التناسق على النشاز. ويمضي قائلاً: «هكذا يبدو لي أن إشكالية المجتمع العربي، بعامة، والثقافة العربية، بخاصة، إنما هي في هيمنة السائد على الممكن، هيمنة نزعة التكيف على نزعة التجاوز». لو انتزع من سياقه، سيصدق هذا الكلام على الموقف الحداثي، ولكنه ضمن السياق يسيء إساءة بالغة لمنجز عبد الصبور الشعري بأكمله، المنجز الذي يتضمن احتجاجاً حقيقياً على الأمراض التي تعيق الحياة العربية والوضع الإنساني بشكل عام. لم يدرك أدونيس النبرة اللطيفة والقوية في الوقت نفسه، ولا الرفض حين يكون مرهفاً، ولا الموقف إذ يكون رؤيوياً وبعيداً في الوقت نفسه عن خطابية البطولة. إن كون أدونيس شاعر نبرة خطابية، ومظاهر احتجاجية قوية، كونه شاعر النفي، والتحدي، والاتهام، وشاعر تعبير عاطفي عن القوة والفعالية، كل ذلك حال دون أن تكون ردة فعله إيجابية تجاه نبرة عبد الصبور الخافتة وموقفه الرزين، الخصلتان اللتان شكلتا جوهر حداثته. إن الشعراء الذين يرون أنفسهم ضحايا، لا أبطالاً ولا غزاة، هم الذين سيتمكنون من توظيف النبرة الخافتة أو يلجؤون إلى الأساليب الساخرة أو الكوميدية. لم يلجأ عبد الصبور إلى التعبير الكوميدي عن الاحتجاج إلا لماماً، التعبير الذي كان سلاحاً فعالاً في يدي شاعر حداثي آخر هو محمد الماغوط. بيد أن الماغوط وظف في كثير من شعره سخرية ضمنية شديدة الرهافة وذات تأثير بالغ. وهذه النبرة في صورتها الأكثر تواضعاً، 'العامية' في نبرتها، والأكثر بساطة في لغتها، هي النبرة التي لم يصل إليها أدونيس وكثير من شعراء جيله، الذين كانوا أيضاً وبشكل عام غير قادرين

يتبنى موقفاً بطولياً. ولم يكن عبد الصبور، بتكوينه النفسي والفكري - بتواضعه ولطفه ومثاليته ورهافته وتهذيبه -، وريثاً للتعبير عن البطولات. كان ابناً لمنتصف القرن بما فيه من تدمير مأسوي للبطولة الفردية. لقد شهد الشعر العربي المعاصر تياراً متصلاً من الأساليب البطولية التي حافظت على نبرة عالية نادراً ما حصل تجاوزها في شعر ما قبل الثمانينيات (والأساليب البطولية هي ما يكاد يغيب تماماً عن القصة العربية - لكن لا ينبغي أن ننسى أن للشعر تاريخاً طويلاً من هذه المواقف، بينما لم تعرف القصة، وهي جنس لم يتطور إلا في هذا القرن كتجربة حديثة، شيئاً من ذلك). كان عبد الصبور أكبر ممثلي هذا الموقف اللابطولي بين أبناء جيله. فمع أن التضحية الشجاعة بالنفس ماتزال جزءاً من المقاومة العربية للقوى العدوانية الكثيرة، الخارجية والداخلية، التي دمرت العالم المحيط بالشاعر، فإن نبرة المقاومة البطولية والتحدي الرجولي تقف نقيضة لإحساسنا بالواقع، في حين يستمر شعورنا المزعج بأننا صرنا جميعاً ضحايا هذا المرض السياسي المتمكن. فمن بين الشعراء المبكرين في هذه الفترة، قام عبد الصبور، ومعه شعراء مثل السوري محمد الماغوط، وبعد ذلك بقليل العراقي سعدي يوسف و(1943)، بقطع الصلات التي كان يمكن أن تربطهم بدور البطل المناضل دائماً، واعترفوا بعبارات حداثية متواضعة بهشاشتهم بل وهشاشة الحياة العربية المحيطة بهم. وبالطبع ما يزال بإمكان الضحية - والضحية هي الهوية المناسبة للبطل في عصرنا - أن يقاوم، غير أنه لم يعد البطل العظيم الذي نراه في شهداء إبراهيم طوقان (1905-1941) الذين يواجهون الموت دون أن تطرف لهم عين، وإنما هو الضحية البطل

الذي يئن ساعة موته، ويظل مع ذلك يقاوم في الدفاع عن كرامته وشرفه، ليدخل بذلك، على حد تعبير ريموند وليامز، «طريق البطولة المسدود حيث يموت الناس وهم يكافحون من أجل الصعود»[54]. الأبطال الذين صورهم الشاعر الفلسطيني محمود درويش (و1942) هم جميعاً من هذا النوع.

كان أحد العوامل التي حددت لغة الشعر ونبرته وموقفه في هذه المرحلة هو المفهوم الذي كان يراه الشاعر لنفسه ودوره. ففي حالة عبد الصبور نجد الشاعر «يجابه عالماً معادياً مليئاً بالكذب والتنازلات والمواقف الميتة، ليكتشف أثناء الصراع أنه بوصفه إنساناً ينتمي إلى ذلك العالم نفسه، وأنه يحمل قواه المدمرة داخله هو»[55]. في شعر عبد الصبور تمر اللغة بتغير يبعدها عن قممها الموروثة لتتوقف عن أن تكون، على حد تعبير رتشارد شبرد، «أداة لتأكيد السيادة الإنسانية»[56]. وفي المقابل نجد أن الشاعر كما يجسده أدونيس، هو «الفرد البطل المخلص» الذي يمتلك سلطة القاضي، والذي يرى الأشياء من علٍ وينزل حكمه النهائي على المجتمع المزيف والضعيف. ستيفن سبندر يقدم تفسيراً لاذعاً لهذين الموقفين وعلاقتهما بالحداثة. يتحدث عن أولئك الشعراء والكتاب ذوي «الأنا» الفولتيرية[57]، أي أولئك الذين لديهم «الثقة بأنهم يقفون خارج عالم مليء بالظلم والجنون على النحو الذي اتضح لهم من خلال ما يملكونه من قوى العقل والخيال. فليسوا نتاج العصر الذي يأسفون له». ثم يمضي ليوضح أن «الأنا» الفولتيرية «تتصرف بالأحداث»، بينما «الأنا» الحديثة «تتصرف فيها الأحداث». الأولى تحاول أن تؤثر في العالم، والثانية «تغير العالم الذي تتعرض له من خلال الانفتاح والمعاناة وتقبل ما يأتي». يتحدث سبندر عن الأنانيين الفولتيريين الذين يعتقدون أنهم يستطيعون أن ينقذوا العالم من الشر، ويقارنهم بالحداثيين (مشيراً إلى رامبو وجويس وبروست وإليوت) الذين «يستطيعون، بترك إحساسهم للتجربة الحديثة تتصرف بها من حيث هي معاناة...، أن ينتجوا عبارات وأشكالاً لفن جديد، نتيجة للعمليات اللاواعية من ناحية، ولممارسة الوعي النقدي من ناحية أخرى»[58].

لقد ناقشتُ هذا الموضوع بتفصيل أكثر لأنه أساسي لفهمنا لحداثتنا العربية المعاصرة. كما أنني أردت أيضاً أن أثبت إلى أي حد كان صلاح عبد الصبور حديثاً وإلى أي حد أسيء فهمه. إن وصف أدونيس لموقف عبد الصبور إزاء أمراض الحياة المعاصرة بأنه مجرد «إذعان» خطأ شنيع. إنه لا يدرك الوعي الحديث بالمعاناة بوصفه جزءاً من الإحساس المعاصر، ولا يدرك حالة الضحية التي يرغم البلاء العربي الفرد على النزول إليها. ومن الغريب أن يأتي هذا من أدونيس، لأنه ليس غريباً على هذا النوع من المعاناة - مع أنه يحاول أن يتجاوزها ويمزجها بنزعة بطولية هي جزء بارز من الثقافة الموروثة، الثقافة التي ظل، على الرغم من محاولاته الواضحة للتغلب عليها، أسيراً لها على نحو ما. لكن أدونيس «فولتيري» إلى حد ما. إنه يتأرجح على الحدود بين النبوءة والألم المأسوي،[...] فهو لا يتردد عن البكاء أثناء توجيهه الإدانات. لكنه يظل مع ذلك خارج الزنزانات لا يدخل عالم معاصريه الملوث. وهذا هو السبب في أنه لم يفهم صلاح عبد الصبور فهماً جيداً.

إن مشكلة معظم الشعراء العرب المعاصرين (وأدونيس أحدهم) هي مشكلة نبرة وموقف، وهذان هما عنصرا القصيدة الرئيسان اللذان لم يتحررا، سوى في حالات نادرة، في مرحلة ما قبل الثمانينيات. معظم شعراء ما قبل الثمانينيات لم يقبلوا تقريباً أي موقع للشاعر يكون أقل رفعة أو مكانة.

ما أنجزه عبد الصبور بين أبناء جيله كان تعاملاً متعدد الأشكال للنبرة وضعه في قلب التجربة الحداثية. كان هناك عدد قليل من الشعراء الذين عالجوا النبرة بمرونة، لينتجوا تعبيرات أكثر خفوتاً وحداثة، تعبيرات خالية تماماً من البطولات الاستعراضية الجازمة. وكان من بين هؤلاء توفيق صايغ، والسورياليون الجدد مثل أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ (و1939)، وسعدي يوسف لاحقاً. إن الشاعر إذا كان من الكبرياء بحيث لا يذعن ولا يستسلم؛ ومن التواضع (والواقعية) بحيث لا يظن أنه المخلص والمحرر البطل لعصره، وأنه أعظم الأنبياء

والمعلمين؛ إذا كان قادراً على التحرك من إدراك مأسوي للأزمة التي تخنق حياته (وحياة الجميع) إلى الموضع الذي يتمكن فيه من رؤية الوجه الآخر الساخر للمأساة؛ وأخيراً إذا استطاع أن ينجز كل هذا بنبرة خافتة وغير مدعية، فإنه يكون عندئذٍ قد أنجز حداثة حقيقية.

لم يقدم عبد الصبور في شعره أية تنازلات، أو يقبل السائد. لقد كتب شعراً يتسم بانقلاب التقاليد وبالتركيز على جوانب من التجربة لم يكن لها مكان في الشعر من قبل، مستكشفاً معنى الحياة بعمق، ومتخلصاً، بحداثة حقيقية، من الاستعراضات البطولية، ومكرساً نفسه للأسئلة، بعيداً تماماً عن المطلقات؛ لقد كتب شعراً يستكشف الضعف الإنساني عبر المسارين المتضادين، المأساة والسخرية، دون أن يكون لديه ملاذ للراحة، أو شعور بالاطمئنان. كما أن شعره شعر نفس معذبة، وإن لم تظهر عواطفها كثيرا، يوظف إيقاعات غريبة عن الإيقاعات العاطفية القوية التي جاءت مع الشعر الموروث، ويتكئ على لغة بسطت إلى الحد الذي يصعب التنبؤ به. أما موضوعاته فتشمل دورة الحياة والموت («أغنية للشتاء»، «الشمس والمرأة»)، دفء الحب، والوحدة التي تحل حين يغيب الحب («إجمال القصة»)، انهيار القيم («حكاية المغني الحزين»)، السأم وخيبات الأمل في الحياة («انتظار الليل والنهار»)، بالإضافة إلى مجال واسع من الاهتمامات الاجتماعية (**«عودة ذي الوجه الكئيب»**[59]، **«الناس في بلادي»**، **«هجم التتار»**).

لابد لعبارة 'حديث' أن تشير في الوقت نفسه إلى الإحساس والتكنيك، الرؤية والأسلوب، وبغض النظر عن مدى حداثة أساليب الكتابة لدى الشاعر تظل الكيفية التي ينظر بها إلى العالم هي المساعد دائماً على تحديد مدى 'حداثته'. وفي حالة منطقة كالعالم العربي في الوقت الحاضر، والوقت القصير الذي كان لدى الشعراء ليمروا بتغير جوهري باتجاه رؤية حديثة للإنسان والكون، يظل الإصرار على الإحساس والموقف في غاية الأهمية لتحديد مدى الحداثة في أية تجربة.

تجارب أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا، وعدد آخر قليل، مع اللغة أكثر جرأة من تجارب أدونيس، ولكنها اجتذبت عدداً أقل من جمهور الشعر في الخمسينيات والستينيات لأنها كانت أقل اعتماداً على البلاغة. فقد احتاج الحاج إلى ما يقارب ثلاثة عقود ليحقق الاعتراف المتفهم الذي يتمتع به الآن بين الجيل الأصغر من جيل الشعراء. لقد حقق شعره قدراً أكبر من البساطة، والرقة ونبرة أعمق في عاطفتها، بينما استمر شعر أبي شقرا في تركيبه وإن ظل دائماً مؤثراً في رقته ونبراته اللطيفة. غير أن تأثير كل هذه التجارب ينبغي أن يفحص مرة أخرى في السنوات القادمة، حين يأتي الحكم من زاوية أبعد زمنياً.

اشتهرت في السبعينيات بعض المواهب المميزة التي تكتب شعراً يتناول أوضاعاً إنسانية أكثر تعقيداً بلغة وأسلوب شديدي الصعوبة وغالباً ما يكونا مستعصيين، ولكنهما عميقا الإلهام ومن طراز فني رفيع. تميز بين تلك المجموعة العراقي حسب الشيخ جعفر و(1942)، والمصري محمد عفيفي مطر و(1935)، والسوري سليم بركات و(1951)، بالإضافة إلى آخرين غيرهم. أثناء السبعينيات، كان هؤلاء الشعراء رواداً بين الجيل الأصغر في هذا التوجه نحو التركيب والرهافة اللغوية، لكن القليلين منهم فقط استمروا في هذا الأسلوب في الثمانينيات، وذلك بتزايد أعداد الشعراء الذين توصلوا إلى أسلوب متوسط في التعبير المتميز جمالياً.

الاتجاه الثاني، الذي تنبع لغته من العربية المعاصرة في شكلها المكتوب، وصل ذروته في السبعينيات في واحدة من أجمل تجارب الشعر العربي الحديث. تلك هي تجربة سعدي يوسف، الذي يرجع بطؤه المؤسف في تسنم القيادة الشعرية إلى الإعجاب غير المسبوق الذي شد جيله من الشعراء إلى الأسلوب والممارسات اللغوية والمجازية التي عرف بها أدونيس وغيره ممن كتبوا على شاكلته. فحين نجح

سعدي في تثبيت أسلوبه كان الشعر قد خسر الكثير من المواهب التي لم تكن جِبلَّتُها الفنية من القوة بحيث تصمد أمام تراخي سيطرتها على لغتها ومجازاتها.

5. المجاز: بالإضافة إلى الصعوبات التي اتسمت بها اللغة الشعرية في هذا العصر جاءت المغامرة المجازية المتطرفة لتزيد من تلك الصعوبات. ومع مرور السنين ازداد معدل التركيب والرهافة في التجربتين، وإن لم تخل أي منهما من بعض السمات السلبية.

في التاريخ النقدي الذي كتبته بعنوان **اتجاهات وحركات في الشعر العربي الحديث**، ج 2، مناقشة أكثر استفاضة مما يمكن تقديمه هنا لما أنجزه الرواد على مستوى المجاز. فتجارب هذا الجيل في عالم الصورة حررت الشعر من تجريدات المدارس السابقة ومبالغاتها، وأسست في العربية قاعدة أكثر «حداثة» للصورة. كان الوضع كما لو أن مساحة واسعة جديدة من التجريب قد أتيحت فجأة للشعراء. ظهر ولع جديد، شعور بالتحرر، بالقوة والجرأة، بالانفصال disalienatio[60] عما كان يشعر به الشعراء من خوف مفرط إزاء التجريب المتطرف في التصوير على نحو أطلق مساحة واسعة من المقارنات المتنوعة الجديدة. كان الشعراء محكومين بتوق عميق نحو الاختراع، نحو استعمال خيالهم ومهارتهم إلى الحد الأقصى. الشعراء المتميزون منهم اقتحموا كل عوالم التجربة، وكانوا قادرين على استغلال الطاقة المجازية الكامنة في الأشياء، يستكشفون معادلات مجازية بكراً تنقل رؤيتهم الجديدة للعالم. لقد تجاوزوا القيود السابقة ولم يبق للابتكار حدود. وكان ذلك هو الأساس الذي أدخلت عليه المفارقة والرمز وجميع أنواع الغموض بحماسة وأصالة.

المحاولات التي قام بها السياب صارت الآن مرجعاً رئيساً للتصوير الجديد في الشعر الحديث. فقد كان السياب معلماً في ابتكار المجاز، قادراً على إحداث تأثير قوي وسريع، عبر استكشافه لمختلف أنواع الصور، الحركي منها والسمعي والعضوي والبصري. غير أن صوره ظلت مع ذلك أكثر رقة ووضوحاً ومباشرة من أن تفي بمتطلبات المشروع الحداثي في الشعر. كانت إسهاماته الأخرى في تطوير

القصيدة، الإسهامات التي نوقشت قبل قليل، هي التي تؤكد ريادته المبكرة لحركة الحداثة العربية. الشاعر الذي وضع حجر الأساس للمعالجة الحداثية للصورة في الشعر العربي هو أدونيس.

أي مجال من مجالات الصورة لم يحاوله أدونيس أو يدخله مجدداً ومفجراً؟ إن مغامرته لا تضاهى في الدخول إلى هذه المنطقة الأكثر تعقيداً من الشعرية، فقد خرج بتركيب وأصالة ورهافة، ثم بمزاوجة بين الصوفية والسوريالية. هذه هي المنطقة التي يتجاوز فيها أدونيس الآخرين جميعاً، من جيله وكل الأجيال. بالطبع كان سعيه لتفجير التركيب الشعري بقدر سعيه لتفجير المجاز، وحقق نجاحاً، لكنه نجاح محدود. نجاحه الأهم كان في صوره التي تبقى إنجازه الحداثي الأكبر؛ تركيبه الشعري ظل، على الرغم من جماله الأخاذ، بعيداً عن التناغم الحقيقي مع العربية المعاصرة. فهو غالباً تركيب متعال وسلطوي، يحتفظ بالنبرات العالية والمواقف الاستبدادية التي جاءت من العصور القديمة، وإن أنقذه إلى حد لا بأس به رفض الشاعر للإيحاءات القديمة وتشكيلاته اللفظية غير المألوفة. فمع أنه، كما رأينا، يكتب بتوسع عن اللغة جاعلاً إياها قضية مركزية للشعرية التي يسعى لتقديمها، تظل ملاحظاته حول الصورة الشعرية أقل بكثير من المستوى الذي وصل إليه في توظيفه الإبداعي للصورة. كما أنها لا تظهر أي وعي بالتجربة الحداثية الحاسمة التي اضطلع بها في عالم المجاز. فهو يقول إن من الضروري أن تكون الصورة مدهشة، وأن على الشعراء توظيف الاستعارة لا التشبيه، وهذا منطلق حداثي يقول به الكثيرون غيره. لكن الصور، كما يؤكد أيضاً، ليست العناصر التي تساعد على تخليد القصيدة. وقد كتب في فترة ما قبل السبعينيات، العقد الذي كان الشعراء أثناءه، وتحت تأثير تجربته في المقام الأول، يذهبون إلى أبعد مما ينبغي في مغامراتهم المجازية بجعل الصورة هدفاً أساسياً لقصائدهم، لينبه إلى ضرورة الحيلولة دون ترك الصور تهيمن على القصيدة هيمنة تامة، لأن أهمية الصورة تتحدد في أنها تجعل «القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه»[61].

صور أدونيس صعبة ومركبة، واعية بنفسها وغالبا غير ممثلة[62]، صور تعكس إخلاصاً عميقاً لجماليات القصيدة على نحو حداثي حقيقي. إن فيها عنصراً مدهشاً ينشأ من جرائه جو أبعد ما يكون عن المألوف أو المتوقع. وهي غالباً ما تشكل جزءاً أساسياً من القصيدة، صور يقطفها الشاعر من كل ميادين الحياة والتجربة، بينما هو يتناول أشكال العالم الفعلي حوله بوصفه وسيلة لإشباع الضرورات الجمالية للقصيدة. وفي هذا ما يجعل تجربته في توظيف المجاز مغامرة حقيقية. بل إن أهمية ما يدخله من المجازات أحياناً يتجاوز رؤية القصيدة وواقعها على النحو الذي يجعل تلك المجازات تشكل عالماً خاصاً بهما. ومع أن تلك المجازات تشكل أساس رؤيته، فإنها أحياناً تبدو، على عكس ما ذكر من آرائه قبل قليل، وكأنها تهدف إلى تحقيق نفسها ليس غير. إنها غالباً ما تكون غريبة عن الواقع المباشر. بل إن الشاعر ليبدو مصمماً على «تشويه الواقع»، على حد قول أورتيجا إي جاسيه[63]، أي مصمماً على تحطيم الجسور وإحراق السفن «التي تعيدنا إلى عالمنا اليومي». وبالطبع فمن الإنجاز العظيم حقاً أن يتمكن أحد من «بناء شيء لا يكون نسخة من «الطبيعة» ويكون له مع ذلك جوهر خاص به». غير أن ما يضيفه جاسيه حول مهاجمة الواقع للفنان باستمرار ومنعه من الهروب صحيح أيضاً، كما أن من المؤكد أنه كانت هناك حاجة للكثير من الفطنة لتمكين أدونيس من تحقيق «الهروب الرفيع» الذي تمكن من تحقيقه بالفعل عبر مغامرته المجازية التي حافظت على تفرده الجمالي على الرغم من كثرة الذين اتبعوه.

إن أكثر الجوانب ثورية في مغامرة أدونيس المجازية هي دفعه بالعلاقة بين الصورة والموضوع إلى أقصى حدودها. لقد اخترع العديد من الصور التي تتكئ على علاقة بعيدة بين هذين العنصرين، وفرض مهارة جديدة جهد الشعراء الشبان لامتلاكها، غالباً دون أن تسعفهم ملكاتهم وما لديهم من وسائل. كما أن اعتماده على المفارقة، وإن لم يكن مكثفاً، كان شديد التأثير. غير أن معظم تكويناته القائمة على المفارقة كانت من النوع اللفظي المباشر؛ فمن النادر أن يكتب قصيدة كاملة تعتمد على المفارقة، كما فعل شعراء مثل نازك الملائكة وتوفيق صائغ، لأن

هذا النوع من الشعر يبنى على الظُرف، وأدونيس أكثر مأسوية وغضباً من أن يكون ظريفاً.

في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات قدم أدونيس 'الحداثة' على نحو رسمي بوصفها موضوعاً ذا أهمية حاسمة، مثلما فعل آخرون غيره. وبسرعة تحولت تلك الظاهرة إلى هاجس مستبد، فشهدت الثمانينيات تفاعلاً حماسياً من قبل الشعراء والنقاد والقراء على حد سواء مع طبيعة الحداثة، وتمظهراتها، وشروطها، و«ضرورتها القصوى». لم ينظر إليها بوصفها تمظهراً لتطور فني قد يحدث للشعر وقد لا يحدث، وإنما بوصفها جوهر التطور الفني ومبتغاه، والمؤشر على مستوى الأدب وتميزه. صارت نوعاً من العبادة.

كانت الحملة أكثر تطوراً ورهافة من الكتابات السابقة في مجلة **شعر**. فقد نجحت كتابات أدونيس، التي جاءت في عصر ازداد فيه الغضب من الهزائم العسكرية، لاسيما بعد حرب يونيو 1967، في أن تترك أثراً واسعاً بما حملته من رؤية اجتماعية وسياسية حاسمة إزاء التحرر من التقاليد والنظام القائم.

تتمثل أفكار أدونيس في أجلى صورها في مقالتين رئيستين هما: «**صدمة الحداثة**» (1978)، و«**بيان الحداثة**» (1980). ولكن المقالتين تعكسان أيضاً أخطر تناقضاته. ولأسباب تتصل بالمساحة المتاحة هنا لن يمكنني تقديم أكثر من عرض سريع لما في المقالتين. المبدأ الأساسي الذي يؤكده في مقالة عام 1980 هي أن الحداثة مبدأ متجاوز للزمن ويحدث حين يرفض الشعراء النماذج الموروثة ويؤكدون فرديتهم وتفردهم. غير أن الإسلام لعب دوراً سلبياً في الثقافة العربية، لأنه تمركز حول النبوة وفرض الصرامة والثبات في الرؤية، بحثه الدائم على إعادة القديم، مما وقف عائقاً أمام التقنية الغربية.

هذا الهجوم على الإسلام هو ما ظل أدونيس يشنه على مدى سنوات، مبرزاً إياه على نحو سلبي بوصفه العائق الأكبر أمام الإبداع ومن ثم أمام الحداثة. وقد زاد من تعقيد هذا النزعة التحقيرية المثالية لدى أدونيس تحولاته المتناقضة بين المواقف

والمبادئ الرئيسة. فبعد ثورة 1979 الإسلامية في إيران، أصبح الإسلام فجأة المحرك الأكبر للتاريخ، صار يقظة مشعة كالشمس[64]. وقد تكرر هذا الموقف في «البيان» الشعري. ومع أنه هنا يعيد تأكيد دعوته التجديدية إلى الثورة الدائمة ضد الجمود من أجل الفردية والتفرد، فإنه يتجاهل تماماً نقطته الأساسية حول دور السلطة الدينية في تجميد الثقافة العربية. الفكرة الأكثر تطرفاً في «البيان» هي التعارض الأساسي الذي يقيمه بين الشرق والغرب على النحو الذي يذكر بكبلنج[65]. فعلى مستوى الإبداع، يؤكد أدونيس أن الغرب أخذ كل شيء عن الشرق: الدين والفلسفة والشعر، كلها شرقية. ما تخصص فيه الغرب هو التقنية، وهي ناتج هجين، يتسم بالاستغلال، والهيمنة، والاستعمار، والإمبريالية.

هذه الفرضيات التي وضعها أدونيس ببلاغة وتمكن تبدو كأنها تفترض، على نحو معاكس للاستشراق[66]، ودون سند منطقي، وجود خصال طبيعية وانقساماً في الوظائف بين الشرق والغرب، ونوعاً من الثبات في ما تتسم به الشعوب والأعراق.

على أية حال، يبدو أن الشعر الطليعي المعاصر قد أخذ يتحرك في اتجاهات تخلو من الشروط والإحالات التي جاءت في كتابات الحداثة بشكل عام. ومن هنا يبدو الشعر العربي كما لو أنه وصل إلى نضج فني يدفعه في مسار خاص به، مسار ذي مستوى جمالي رفيع ناتج دون شك عن التجارب العديدة والشاملة التي أجريت طوال العقود الماضية، ولكنه أيضاً مسار يتجاوز النظرية المعاصرة ويملي بنفسه نظريات جديدة تفسره.

ب. الوجه الثاني: السبعينيات:

أدت التناقضات وما صاحبها من أفكار مثيرة للجدل حول الحداثة في طرح أدونيس والخال وآخرين إلى خلق انطباع مخجل ومشوش غالباً عن الموضوع لدى القراء وطوال فترة امتدت إلى الثمانينيات. غير أن الإصرار الأساسي في ذلك الطرح على الإبداع والتفرد، والرفض المتواصل للتكرار والتقاليد الصارمة، أسهم

في منح الشعراء الشبان إيماناً جديداً وثقة بقدراتهم الذاتية، وشجعهم على فحص العقبات والعوائق الثقافية، ونفخ فيهم الجرأة على الإبداع والتجريب في مساحة ظلت حتى ذلك الحين تعامل بحذر وغالباً بتبجيل متحفظ. بيد أن الأثر الأعمق جاء من تجربة أدونيس. الغرابة الإبداعية والتعقيد الفني في شعره، وصلته المعلنة عالياً بـ"الحداثة"، كان لها أثر لا ينكر في الشعراء. ظلت القوة التراثية في لغته، وبلاغتها الرفيعة، مستعصية على العديد من الشعراء الشبان، لكن شجاعته في دفع البنى اللغوية إلى أقصى حدودها، واختراعه لمفردات جديدة صارت شاغلاً كبيراً. ومع ذلك فإن العنصر الذي شكل الحافز الأكبر على التجريب بين شعراء الستينيات والسبعينيات كانت مغامرة أدونيس المجازية.

هذه المقاربة المجازية اللغوية، التي كانت قد تأسست في نهاية الستينيات، صارت أحد تطورين كبيرين حدثا في وقت واحد قبيل بداية السبعينيات. التطور الثاني كان حرب يونيو 1967، بما تركته من ألم وإحباط عميقين تركتهما خسارة تلك الحرب على الشعراء العرب وجمهورهم على حد سواء، إضافة إلى موجة الأمل والكبرياء اللتين أحدثهما في السبعينيات نهوض المقاومة الفلسطينية في نهاية الستينيات. التوتر الطبيعي بين هذين التطورين قد يفسر الفوضى التي حدثت أثناء ذلك العقد.

هكذا كان لدينا في وقت واحد تجربة جمالية انبهر بها جيل كامل من الشعراء الشبان إلى درجة الجنون، وارتباط سياسي حتمي بالمقاومة وبالموضوعات البطولية من شجاعة وصمود. من هنا جاء الالتزام بالجمالي معتنقاً للالتزام الذي لا يقل قوة عن الالتزام بالسياسي وبالحياة، والتحام الاثنين في تجربة موحدة عانت، نتيجة ذلك، من التوتر والشد الناشئ بين اتجاهين متعارضين. لا يوجد شاعر مهم (أو غير مهم، في الحقيقة) لم تكن له علاقة بالوضع السياسي في العالم العربي على نحو ما. لذا وجدت الفكرة التي طرحها جورج رايلاندز Rylands[67] أن الشعر يكون "في أقصى درجات البساطة حين يكون في أقصى درجات الشدة" من ينقضها أشد

النقض بين شعراء السبعينيات، لأنه على الرغم من تعبير شعر ذلك العقد عن أكثر الأوضاع شدة من حرب وهزيمة، إلى مقاومة ومجابهة، إلى تحدٍ وتضحية، بمعنى أنه عبر عن الأوضاع الإنسانية التي يمكن لكل أفراد المجتمع أن يتفاعلوا معها عاطفياً، فإن ذلك الشعر نفسه سعى إلى درجة عالية من التركيب الذي ظل، بغض النظر عن مستواه الفني ونضجه، مفهوماً فقط بين نخبة صغيرة من القراء. لكنه بوضعه الذي كتب فيه كان مستعصياً على الجميع. فقد ساد الاعتقاد بأنه كلما ازداد مدى الابتكار في المجاز كلما كانت القصيدة أغنى. وكانت النتيجة هي أنه تم تجاهل المبدأ الجمالي الأساسي وهو الإيجاز أثناء قيام الشاعر، في سباقه مع نفسه ومع غيره، بحشد الصورة بعد الصورة في القصيدة، وهي في الغالب صور لا يمت بعضها إلى بعض بصلة، بل إن بعضها من نوع "النار والماء"، وذلك من أجل الابتكار لا أكثر.

لقد غرق جيل كامل من الشعراء من البحرين إلى اليمن والمغرب في الابتكار من أجل الابتكار، لا يقودهم أي نقد واعٍ كان يمكن أن يساعد الشعراء على الوصول إلى إدراك أكثر عمقاً للأساليب والاحتمالات الشعرية. وكان مما فاقم المشكلة استمرار النبرة العالية في الشعر. فبالنسبة لمعظم الشعراء الشبان الذين كانوا يكتبون عن المقاومة والغضب والإحباط كان إنجاز إيقاعات ونبرات هادئة مستحيلاً تقريباً، وكان المسيطر على القصائد هي النبرة البطولية العالية مترافقة مع إيقاعات شديدة الوضوح. لقد بدا الكثير من الشعر كما لو كان خطابة بلغة أجنبية الأمر الذي دفع بالكثيرين في مطلع الثمانينيات إلى أن يكتبوا متشائمين ومحتجين على ما آل إليه الشعر العربي. فباستثناء أعمال القليلين من الشعراء، كان الضرر الأكبر الذي حدث للشعر بوجه عام هو اختفاء التفرد من العمل الشعري وحلول نوع من التماثل في الأسلوب في مختلف أنحاء العالم العربي، سلسلة من النشاط المتشابه والمكرر الذي جعل من الصعب جداً التعرف على شاعر معين أو على خلفيته الخاصة به. ولم يكن المجاز والمفردة هما اللذين طالهما التشابه، وإنما أصاب ذلك الموضوعات والاهتمامات. لم يعد الشعر قائماً على القوة الذاتية في

أسلوب الشاعر، كما كان الحال في شعر السياب والبياتي وحاوي والملائكة وغيرهم من الشعراء المبكرين، وإنما على الصوت الجماعي الذي تعزفه مئات القصائد ويستمد مشروعيته من نقد ضعيف يحاول أن يرفده بالتفسيرات الحداثية الزائفة. غير أنه في وسط هذه الفوضى، بما فيها من نزوع نحو التهويل والتطرف، عمت الأرجاء طاقة خارقة للتجريب، طاقة إبداعية عنيدة، في الوقت الذي تأسست فيه عدة اتجاهات حداثية جادة. الشعر الأكثر تميزاً جاء متسماً بالصعوبة والجدة والرهافة، ممتزجاً بأفكار حول الاغتراب والانهيار، ليهيمن مع ذلك إحساس بالألم المبرح والضياع والكابوس. وأهم من ذلك، كان الانقطاع عن الماضي ظاهرة بارزة.

ج. الوجه الثالث: الثمانينيات

بات واضحاً أن ما شهدته السبعينيات من نشاط لم يكن محكوماً عليه بالعقم. صحيح أنه مع بداية الثمانينيات كان قد تراكم الكثير من الشعر الضعيف، لكنه اتضح أن ذلك الشعر لم يكن نباتاً سامّاً، لم يكن بداية انحدار كما توقع الكثيرون.

إضافة إلى ذلك كان في السبعينيات عدد من التجارب المتنوعة والرائعة التي تعلم منها الشعراء فيما بعد. فإلى جانب التأثير المستمر للسياب وحاوي وفوق ذلك أدونيس، الذي ازداد شعره رهافة وتركيباً، كان هناك شعراء آخرون ارتبط شعرهم على نحو أعمق بأفضل ما في الثمانينيات من شعر. فلدينا أولاً شعر عبد الصبور بما فيه من تهذيب وحساسية. ومهما قلنا فلن نبالغ في تأكيد الأهمية التي يمثلها تحرر هذا الشاعر، كما وردت الإشارة، من المفهوم غير الحديث للشاعر بوصفه ملكاً ورؤيوياً ومحرراً، الموقف الذي تجذر في الثمانينيات. كما أن هناك عبد الوهاب البياتي بنبراته الخافتة واهتمامه العميق بمعاناة 'الآخرين' ومصيرهم. واللافت هو أن إيمان البياتي الوثيق بالإنسانية لم ينحدر جمالياً إلى الشعاراتية والتلقينية، بل تطور شعره باستمرار نحو مزيد من التركيب والمضامين الإنسانية الأكثر عمقاً. شاعر آخر خدم العنصر الموقفي في الشعر على نحو رفيع هو أحمد

عبد المعطي حجازي. إنه متفرد تقريباً بين شعراء جيله (باستثناء توفيق صايغ) في كونه استطاع أن يتجاوز التمجيد الذاتي الذي ورثه الشعراء وأن يعترف، بشعر صادق، بقصوره ومحدوديته. ولم يكن ممكناً لهذه الروح من الصراحة والتقويم المتواضع للوضع الإنساني كما تمثلت في الشاعر نفسه أن تجد صدى إلا في شعر الثمانينيات.

كما أن هناك شعر محمد الماغوط برؤيته الحداثية وضغطه المتصل ضد التعسف والفشل السياسي المعاصر. ثمة إحساس بالألم العميق في ثنايا أعماله، حيث يقف الشاعر مذعوراً يرتعد من الغضب والخوف، بوصفه واحداً من ضحايا عصرنا، مهمته الكبرى هي تفادي الرعب الذي قد يفرض عليه دون مبرر وفي أية لحظة. كما أنه شعر حداثي بحق في لغته وأسلوبه: ساخر، متهكم، سلبي، مستهزئ، يعتمد على الصور الطريفة المجسدة ذات التردد والابتسامات التي تطلق أعمق الصرخات ضد الرعب والهيمنة العسكرية المعاصرة.

كما أن لدينا مزيج محمود درويش من المعاناة والنشوة، الكبرياء واليأس، المقاومة والوعي بالشر المسيطر القادر على هزيمة البطولة. فبوصفه متحدثاً باسم شعبه المناضل، لا يستطيع درويش أن يلغي من شعره صورة البطل المقاوم ومفاهيم الشجاعة والتضحية بالنفس التي تصف كفاح البطل من أجل الحرية. ومع ذلك فإنه بحدسه النافذ كشاعر كبير لا يستطيع أن يتفادى التعرف على الضحية التي تختبئ في زي البطل. منذ مذبحة تل الزعتر عام 1976، حين قتل خمسة عشر ألف فلسطيني معظمهم من المدنيين على يد حزب الكتائب اللبناني، وما حل بالفلسطينيين بعد ذلك من كوارث - النزوح من بيروت إثر الغزو الإسرائيلي عام 1982، ومذبحتي صبرا وشاتيلا في العام نفسه - صار صوته مشحوناً بالأسى الأبي لروح تدرك أن الشجاعة والاستعداد للتضحية من أجل قضية كبيرة لم يعودا كافيين لاستعادة البطل في عالم معاصر يسيطر عليه التفوق الآلي وقوى السياسة الدولية. البطل في شعره إنسان يناضل بكل ما لديه، مكافحاً ومتطلعاً على الرغم

من النفي والهزيمة. بهذا يصير البطل، الذي سبق أن صوره درويش منتصراً وأحياناً مأسوياً، ضحية بطولية. هذا الوعي المرهف هو الذي ينقذ شعره في النهاية، ويحفظ قوته الملهمة إذ تملؤه بروح حديثة بعيداً عن دعاوى الشجاعة والبطولات التي لا تقهر. وكان ذلك مكسباً كبيراً للشعر لأن في شعر درويش ثراء تصويرياً، وأصالة عميقة، إضافة إلى ما في رؤيته من قوة وشموخ.

كما أن هناك سعدي يوسف، شاعر العصر بحق. لقد صار شعره أحد الأسس التي حفظت التيار الحداثي الجديد معافى، وهو الذي اتبعه الشعراء الشبان الموهوبون في الثمانينيات أكثر مما اتبعوا غيره. في شعره تقف البساطة إلى جانب الرهافة، والمباشرة إلى جانب الغموض. كما أن فيه النبرة الخفيضة اللازمة والرؤية الحديثة للعالم عند نهاية القرن العشرين. ليس من الواضح ما إذا كان سعدي يوسف تأثر بعبد الصبور لأن الإحساس لدى كل منهما مختلف عن الآخر. صحيح أن كلا الشاعرين لديه إحساس بالمأسوي، وأن كليهما خالٍ من المبالغة العاطفية وبشكل يدعو للإعجاب، وأنهما يريان الكون بوصفه مكاناً للصراع والخيبة، فيرسمان رؤية لعالم منكسر مليء بالضحايا وبالأبطال المهزومين. وصحيح أيضاً أن كلا الشاعرين غالباً ما يلجآن للأسلوب المأسوي ـ الساخر. لكن بينما يعلو عبد الصبور بموضوعه ليتحدث عن المسائل الكونية الكبرى وعن قضايا وطنية وإنسانية رئيسة، ينحاز سعدي يوسف في الغالب إلى الأشياء الصغيرة في الحياة، معلناً نهوض 'الصغير' في شعر عربي اعتاد قروناً طويلة على الاحتفاء بالكبير والقوي. إن هذا النوع من الرؤية هو الذي استطاع أخيراً أن يدخل المناخ الحديث حقاً إلى الشعر العربي.

لقد أكد شعراء الثمانينيات الأصغر سناً، في أفضل أعمالهم، ذلك التغير في الإحساس الذي ابتدأ في الخمسينيات، وأوصلوه إلى نقطة الاكتمال. استطاعوا أن يقطعوا الحبل السري الذي يربطهم بشعر الرواد وأن يظهروا مقدرة إبداعية حقيقية ومستقلة. فلم يعد الأسلوب الذي ابتدعه أدونيس وحاكاه الكثيرون في الستينيات والسبعينيات مغرياً لأولئك الشعراء الجدد الذين اختاروا بحدسهم أسلوباً أبسط

وأقرب إلى لغة الكتابة المعاصرة، وفي تجارب قليلة جداً، أقرب إلى اللغة المحكية. الاستكشاف الكبير للصورة في السبعينيات أتاح للموهوبين من الشعراء أن يجدوا طريقهم أخيراً إلى التمثيل المجازي الصحيح، في حين لم يعد ممكناً الاستمرار في الطريقة الفوضوية السابقة في توظيف المجاز. لقد توارى أخيراً الأسلوب البطولي وروح التبجح، ووصل شعر المقاومة والبطولات إلى نقطة التشبع من الناحية الفنية. فقد استنفد ذلك الشعر كل إمكاناته التكنيكية، وصار من المستحيل الاستمرار فنياً في ذلك الاتجاه بعد أن تكررت المواقف والتعبيرات والخيوط الناظمة (الموتيفات).

وكان لذلك كله صلة بالمناخ النفسي لتلك الفترة: الإرهاق الروحي الذي شاع الإحساس به إزاء الشعارات، والوطأة المتزايدة الثقل التي تركتها السلطة والنظام السياسي القهري، إضافة إلى العدوان الخارجي والمؤامرات الدولية ضد عالم الشاعر، لاسيما في فلسطين ولبنان (كان العراق على الأقل يكسب الحرب)، كل تلك كانت تدمر روح الفرد. كان شعراء الخمسينيات والستينيات والجزء الأكبر من السبعينيات يخاطبون العالم بوصفهم رؤيويين وقادة. كانوا يشعرون بأنهم يستطيعون أن يفرضوا على جمهورهم نظرتهم الرؤيوية لعالم يحتاج مخلِّصاً، سواءً كان هذا المخلِّص قائداً ولد من سلالة الآلهة (حاوي)، أو من الناس البسطاء وقد انتصروا أخيراً وسيطروا على مصيرهم (السياب والبياتي)، أو كان الشاعر نفسه يدرك ويؤنب ويوجه (أدونيس وقباني). لقد ساد طوال الفترة التي سبقت الثمانينيات إيمان أكبر بالفرد والشعب: في العقدين الأولين[68] لأن كارثة فلسطين كانت قد حدثت للتو وكان ما يزال في الأفق أمل في حلها، ولأن الحلم الوطني بالصمود العربي وربما أيضاً بالوحدة كان ما يزال ممكناً إلى حد كبير؛ وفي السبعينيات بسبب الحضور النشط للمقاومة الفلسطينية. وحين جاءت الثمانينيات كان الوضع مختلفاً. صارت الكوارث القومية المتكررة غير محتملة نفسياً، ودفع تقييد الحريات الناس إما إلى الصمت وإما إلى المنفى، وخيم جو من الإحباط والغضب السلبي على عالم الشاعر.

التغير الذي حدث للشعر المتميز في مرحلة الثمانينيات كان مثيراً. فمن غير الصحيح أن الشعراء الجدد، رجالاً ونساءً، كانوا انطوائيين، أو فرديين، أو متمركزين حول ذواتهم. بل على العكس من ذلك، إنهم الآن منفتحون ومقنعون، لأنهم تحرروا أخيراً من قيود الانشغال السياسي البحت تقريباً، لكن دون أن يفقدوا اهتمامهم بالمأزق السياسي المتزايد الذي وقع فيه العالم العربي. فالوضع السياسي، لاسيما في سماته القهرية والتفتيتية، جزء أساسي من تجربتهم، جزء يفرض نفسه كثيراً على رؤيتهم الشعرية. غير أنهم ينظرون إلى ذلك الوضع بعيون من أدرك حدوده، سواء كان رجلاً أم امرأة، وأدرك أخيراً تمام الإدراك أبعاد المؤامرة التي تهيمن على حريته. إنهم شعراء تغيرت رؤيتهم لأنفسهم وللدور الذي يستطيعون أن يقوموا به كشعراء. يتضح هذا على نحو رفيع في أعمال عدد من الشعراء العراقيين والفلسطينيين. فقد انشغلت كلتا المجموعتين بالنضال الوطني، الأولى في حرب طاحنة ضد إيران، والثانية في كفاح طويل وشديد القسوة ضد إسرائيل من أجل الحرية والهوية. وفي أعمال المجموعتين تتضح أقوى مظاهر الإيمان بضرورة الاتحاد وبالنتيجة الرائعة للنضال. بيد أنه حتى في أثناء الحرب الدموية بين العراق وإيران كان الشعر العراقي يتغير جذرياً ونجد شعراء مرهفي الحس مثل ياسين طه حافظ (و1938)، وسامي مهدي (و1940)، وحميد سعيد (و1941)، وهم جميعاً ملتزمون وفي مناصب حكومية رفيعة، نجدهم حين يكتبون عن الحرب يتخلون عن الإيقاعات العسكرية الحادة في الشعر الذي يكتب عنها عادة. لكنهم يكتبون أيضاً عن المئات من الاهتمامات الأخرى، الشخصي منها والاجتماعي، بالصوت الشخصي الهادئ والخافت للشاعر الحديث. أما بالنسبة للشعراء الفلسطينيين الموهوبين جداً مثل أحمد دحبور (و1945)، وخيري منصور (و1944)، ومريد البرغوثي (و1946)، ومحمد الأسعد (1944) والعديد غيرهم فإنهم يكتبون الآن شعراً في سماته الحداثية الدليل الكافي على أن للفن منطق نمو داخلياً خاصاً به.

لقد كان النصيب الأكبر من التحول في هذه الفترة لـ الرؤية والنبرة. فما إن توقف الشاعر عن النظر إلى نفسه بطلاً ومحرراً حتى تغيرت وبالضرورة نبرته وبناؤه

الشعري. انخفض الآن ما كان في الفترات السابقة من إيقاعات مقطعية متصلبة ونبرة تقديسية وقورة وحماسية، نبرة معبأة بشعارات إيمانية عالية احتفاء بالبطولة. الرؤية الواضحة التي كانت لدى الشاعر إزاء نفسه بطلاً ورؤيوياً يتحمل مسؤولية العالم حل محلها، لدى البعض، نقد ذاتي ساخر، أو تأمل هادئ لذلك النوع من التجربة المأسوية التي أصابت الفرد في العالم العربي لتغيره إلى ضحية دائمة تعاني من الخوف والإحباط إزاء الحصار التام لحريته، وتمترس الحكم الفردي القاسي والإذعان. لقد شُعْرِنَ الكثير مما كان نثرياً من قبل، وفي أحيان كثيرة وظفت الأشياء التافهة في الحياة اليومية للكشف عن وجود خانق وذليل. في بعض الأحيان يتبين أن الثقة قد ضاعت من جديد، لكن التعبير عن ذلك يأتي خلواً من الغضب الصاخب والصراخ المرعوب الذي شاع بين الجيل السابق. كما أن من الظواهر الملحوظة الانفصال عن المقدسات الثابتة.

حدث هذا التحول في مختلف أرجاء العالم العربي من البحرين حتى المغرب. صارت لغة الشعر أداة ميسورة للشاعر الحديث، الذي يبعث فيها الثورة لا بالابتكار المبالغ به، وتفجير كوامنها القديمة، وإنما باستغلال قدرتها المعاصرة على الإيحاء بالتجربة الشعرية. يتضح هذا في أعمال اللبناني عباس بيضون (و1939) والشاعر البحريني قاسم حداد (و1948) بين العديد من الأمثلة.

مع أنه لم يبلغ أحد من الشعراء الجدد مستوى أفضل سابقيهم من الرواد، فإن هؤلاء الجدد يكتبون شعراً يفخر بخصال حداثية من نوع رفيع. فالعصر غني بالمواهب ومن الواضح أن لدى الشعراء معرفة عفوية بفنهم، وبالكيفية التي يكتب بها الشعر في عصرنا، وتوجد كل الأدلة على أن نهاية هذا القرن لن تقل في العطاء والنشاط الإبداعي عن منتصفه(*).

الهوامش

*) ملاحظة تحريرية: استعملت المؤلفة طريقة الإمالة في طباعة بعض العبارات والمفردات اتباعاً للسنة الغربية والأمريكية بشكل خاص في ذلك، وهذه تكون عادة إما لعناوين المؤلفات أو للتأكيد على أهمية العبارات. ولأن تلك الإمالات لا تتضح في الطباعة العربية، فقد استعضت عنها في حالة التأكيد بالحرف العريض (bold)، وفي حالة المؤلفات العربية بالعريض والإمالة معاً. أما العناوين الأجنبية فقد أبقيتها على حالها (المترجم).

1) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في جزأين ثم أعيد إصدارها بتغيير طفيف في الجزء الثاني من العنوان، على النحو التالي: Frazer, Sir James, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 12 vols. (1911-1915) وقد ترجم الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا أحد أجزاء الكتاب وهو المعنون بـ «أدونيس». (المترجم).

2) ترلنج Trilling أحد النقاد الأمريكيين البارزين في القرن العشرين (ت 1975) (المترجم).

3) «حول العنصر الحديث في الأدب الحديث»، في Beyond culture: Essays in *literature and learning* ما وراء الثقافة: مقالات في الأدب والمعرفة، لندن، 1966، وقد أعيد طبعه في مفهوم الحديث The Idea of the Modern تحرير إرفنج هاو، نيويورك، 1967.

4) الديونيسي (Dionysiac) نسبة للإله ديونيسيوس Dionysus المرتبط بالصخب والعربدة الحسيتين (المترجم).

5) انظر مالكولم برادبري وجيمس مكفرلين، Bradbury and McFarlane, *Modernism*، **الحداثة** 1930-1980، لندن، 1987، ص ص 26، 30، وما بعدها.

6) برادبري ومكفرلين، **الحداثة**، ص 82.

7) أورتيجا إي جاسيه Ortega y Gasset فيلسوف أسباني (1883-1955) عرف بفلسفته الميتافيزيقية وبآرائه في الفن والحداثه، كا في الكتاب المشار إليه في الملاحظة التالية (المترجم).

8) أنظر **إلغاء البعد الإنساني في الفن ومقالات أخرى** *The Dehumanization of Art and Other Essays*، وقد أعيدت طباعة المقالة التي تحمل العنوان نفسه في كتاب مفهوم الحديث *The Idea of the Modern* (New York, 1967)، تحرير إرفنج هاو Irving Howe، ص 83-96. المعلومات البيليوجرافية عن كتاب جاسيه موجودة في الملاحظة رقم 63 (المترجم).

9) **إلغاء البعد الإنساني**، ص 90.

10) انظر رتشارد شيبرد Sheppard، «أزمة اللغة»، في برادبري ومكفرلين، **الحداثة**، ص ص 325-329 أما عبارة باوند فتشير إلى تضاؤل دور الدين في الحياة الثقافية الغربية الحديثة.

11) «أزمة اللغة»، ص 329.

12) وايلي سايفر: Sypher **من الركوكو إلى التكعيبية في الفن والأدب** Rococo to *Cubism in Art and Literature*، نيويورك، 1960، ص xix.

13) انظر فصل «محدثون ومعاصرون» في كتاب مفهوم الحديث، تحرير إرفنج هاو Howe، ص 43-44. وانظر في

هذا الكتاب ص 43 (ستيفن سبندر شاعر وناقد بريطاني 1909-1959 المترجم). كما تتضمن الأعمال المتصلة بالحداثة الغربية الكتب التالية: مارشال بريمان Breman: *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* كل ماهو صلب يذوب: تجربة الحداثة، سلسلة كتب بنجوين Penguin، 1988؛ د. و. فوكيما Fokkema وإيهود إبش :Ibsch: *Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature* 1940-1910 **حدوس حداثية: تيار سائد في الأدب الأوروبي،** 1910-1940، لندن، 1987؛ إهاب حسن Hassan: *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* تمزيق أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثي (وسكونسن: ، 1982)؛ ولحسن أيضاً: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* المنعطف ما بعد الحداثي: مقالات في النظرية والثقافة ما بعد الحداثية، (أوهايو، 1987)؛ ديفيد لودج Lodge, *The Modes of Modern Writings* **أنماط الكتابات الحديثة**، شيكاغو، 1977؛ ريناتو بوتشيولي Riggioli *The Theory of the Avant-garde* **نظرية الطليعيين** (كامبرج، ماساشوستس ولندن، 1968).

14) المقابل الأجنبي لتلك الحركات والاتجاهات هو: التصويرية imagism والمستقبلية futurism والدوامية vorticism والدادائية dadaism والسوريالية surrealism(المترجم).

15) تغليظ الحرف هنا بديل للإمالة وقد استعملته المؤلفة للتأكيد على العبارة (المترجم).

16) ترجمت عبارة «كلاسيكية» classicism هنا إلى «قديم» و«تقليدي»، حسب مقتضى السياق، بدلاً من «كلاسيكية» أو «كلاسية»، كما هو متبع في كثير من الكتابات العربية، بينما ترجمت «نيو كلاسيكية» neo-classicism إلى «إتباعية»، وهي الترجمة الأكثر شيوعاً، وترجمتها الحرفية «كلاسية محدثة». يقصد بالكلاسية مجموع السمات الفنية واللغوية والبلاغية في الثقافتين اليونانية والرومانية، بينما يقصد بالاتباعية السير على ذلك المنوال، على النحو الذي فعله الأوروبيون في القرن الثامن عشر. وقد استعيرت العبارتان في كثير من الدراسات العربية لوصف الأدب العربي القديم، والمحاولات المحدثة في مطلع هذا القرن للسير على منوال ذلك الأدب. العبارة التي لم تغير في هذا السياق هي «رومانسي» التي استقرت دلالتها ولو نسبياً (المترجم).

17) استعمل حرف «و» (الواو) اختصاراً لكلمة «ولد» أو بالإنجليزية born التي تكررت مختصرة بالحرف (b) في ثنايا البحث (المترجم).

18) لم يول أنطون غطاس في كتابه **الرمزية في الشعر العربي الحديث** (1949) أهمية كبيرة للتجربة الصوفية.

19) ذكرتُ تهجنة بعض الأسماء الأجنبية كما وردت في الأصل، لأنها قد لا تكون مألوفة أو أن تهجئتها الأجنبية لا تتطابق مع لفظها العربي. كما لم يرد تعريف ببعض هذه الأسماء لكثرتها ولشيوع الكثير منها في الكتابات العربية. أما ما عرف به فهو ما بدا مهماً بشكل خاص أو غير شائع (المترجم).

20) حول هذه التجارب وما تلاها أنظر كتابي: **اتجاهات وحركات في الشعر العربي الحديث** *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*، الجزء الثاني، لايدن، 1977، ص 536-556.

21) يشير باكثير في مقدمته للطبعة الثانية من أخناتون ونفرتيتي إلى اعتراف السياب بتلك الأسبقية.

22) لم تخل مناطق عربية أخرى من محاولات التجديد، وإن لم تتميز دائماً من الناحية الشعرية، كما لدى محمد حسن عواد في الجزيرة العربية. وكان يمكن للمؤلفة أن تدخل الجزيرة ضمن ما ذكرته من المناطق العربية، ولو بمجرد الإشارة لاسيما أنها أنصفت باكثير، وهو من أبناء الجزيرة. فباستثناء إشارة في نهاية هذا البحث إلى قاسم حداد، تغيب منطقة الجزيرة العربية تماماً عما يفترض أنه عرض شامل لتاريخ الشعر العربي الحديث. هذا بالإضافة إلى غياب مناطق لا تقل أهمية كالمغرب العربي، والسودان. ومع أن المنطقة المدروسة (مصر، العراق، الشام) كانت منطقة رئيسة

للتطورات الشعرية المعاصرة، فإن المناطق الغائبة لم تخل من التطورات أو المواهب الهامة والجديرة بالذكر سواء في المرحلة الاتباعية أو الرومانسية أو الحديثة. فابراهيم العريض في البحرين، وحسين سرحان في السعودية، وعبدالله البردوني وعبدالعزيز المقالح في اليمن، ومحمد الفيتوري في السودان، ومحمد بنيس في المغرب، هم بعض أسماء كثيرة ومهمة من مراحل مختلفة كان يمكن الإشارة إليها، ولو للتمثيل.

تشير د. الجيوسي في مقدمتها لكتاب أدب الجزيرة العربية الحديث، الذي صدر باللغة الإنجليزية عام 1987 ضمن مشروع بروتا الذي تديره والذي تعرفت من خلاله على أدب تلك المنطقة، إلى تجاهل الدارسين العرب لذلك الأدب وإلى ما في نتاجه المعاصر من تميز إذ تقول: «لقد اكتشفنا أنه على طول الجزيرة العربية وعرضها هناك شعراء، وكتاب قصة ومسرح يبدعون أدباً حداثياً، وأن الكثير منه من الطراز الفني الرفيع الذي حققه أدب الحداثة في بقية أنحاء العالم العربي» *The Literature of Modern Arabia: An Anthology*, ed. Salma Khadra Jayyusi, [London:) Kegan Paul, 1988], ص 19. ولعل من المصادفات أن يتزامن انشغال الباحثة بموضوع بحثها هنا حول الشعر العربي الحديث مع قراءتها وإشرافها على عملها المتميز في ترجمة أدب الجزيرة (المترجم).

23) تشيع الإشارة إلى الحركة الغربية بهذا الشكل أو بـ «سريالية»، وقد اخترت التهجئة المثبتة هنا لأنها في تقديري أقرب إلى الأصل. أما ترجمتها إلى «ما فوق الواقعية»، مثلاً، فقد يضلل بعض القراء لعدم استقرار المصطلح، ولأن الأصل الغربي دخل طور التعريب (المترجم).

24) عصام محفوظ: **السوريالية وتفاعلاتها العربية**، بيروت، 1987، ص 50. الاستشهاد هنا هو من النص كما جاء في أصله العربي، حيث يتضح أن الجملة اجتزئت في الترجمة من سياقها وحذفت كلمة «الثلاثينات»، وهو ما استعيد هنا (المترجم).

25) سمير غريب: **السريالية** في مصر، القاهرة، 1986، ص 5.

26) غريب: **السريالية**، ص 200-201.

27) غريب: **السريالية**، ص 71-73.

28) غريب: **السريالية**، ص 19.

29) غريب: **السريالية**: ص 15.

30) محفوظ: **السوريالية**، ص 53 ورد في الأصل أن الصفحة من كتاب محفوظ هي ص 50، وهو ما اتضح عدم صحته بالرجوع للكتاب. .

31) النماذج العليا Archetypes هي رموز تختزنها الثقافة في لاوعي جمعي يعبر عن نفسه في الأدب وغيره. وقد تطور المفهوم بشكل رئيس في أعمال عالم النفس كارل يونغ، ومن أبرز دارسيها في النقد الأدبي الكندي نورثروب فراي (المترجم).

32) انظر دراستي: «رؤى ومواقف في الشعر العربي الحديث: معالجة الزمن» في **دراسات من الشعر العربي الحديث** *Studies in Modern Arabic Litertature*، تحرير روبن أوستل، وارمنستر 1975.

33) *The Widening Gyre* (**الحلزون المتزايد الاتساع**) بلومنغتون ولندن، 1963، ص 58.

34) انظر ص 42 وما بعدها.

35) النموذج التاريخي الأعلى هو أحد النماذج العليا المشار إليها في الملاحظة رقم 31، مع كونه هنا مستمداً من التاريخ بدلاً من الأساطير (المترجم).

36) أنظر قصيدة خليل حاوي التالية، «لعازر» 1962، التي قامت على توظيف ساخر لموضوعة البعث، لأن لعازر هنا يقوم من الموت ليظل إنساناً بروح ميتة. والعازر، لازاروس lazarus هو الذي ترد قصته في **الإنجيل** على أنه أحد الذين أعادهم المسيح عليه السلام إلى الحياة.

37) انظر كتابي **الشعر العربي الحديث: مختارات** (نيويورك، 1987) حيث ترد ترجمة إنجليزية لجزء كبير مختار من هذه القصيدة قامت به لينا جيوسي وألن براونجون.

38) مجلة شعر، ع 2، ربيع 1957.

39) «الوظيفة الاجتماعية للشعر»، في كتاب *On Poetry and Poets* **حول الشعر والشعراء**، لندن، 1957، ص 19.

40) «الحديث بوصفه رؤية للكل»، في **مفهوم الحديث**، تحرير إرفنج هاو، ص 50-51.

41) Differentness (المترجم).

42) قصيدة «الحزن»: **المجموعة الكاملة** (بيروت: دار العودة، 1972) ص 36(المترجم).

43) من الطريف أن نقرأ عن «الصدمة التي واجهها قراء قصائد إليوت» حين ظهرت لأول مرة. فلربما أن ردة الفعل لم تختلف كثيراً عن تلك التي جابهت عبد الصبور في تجاربه المبكرة، إن لم تكن أكبر منها. كانت قصائد إليوت، بما تضمنته من "أسطر عرضية واعتباطية في ظاهرها، وما فيها من حوارات، وتقابلات غريبة، وسقطات سخيفة، وأسطر تشير إلى رائحة البيرة وشرائح اللحم في الممرات الضيقة، كانت تلك منفرة تماماً لدى النقاد والشعراء الرئيسين"، كما يقول جوليان سايمونز في JulJulian Symons, *Makers of the New: the Revolution in Literature* 1912-1939 (London, 1987) **صانعو الجديد، ثورة الأدب**: [1912-1939] لندن، (1987) ص 70. انظر أيضاً صفحة 112 حول ما لقيته قصيدة إليوت «بروفروك» من تجاهل عند ظهورها.

44) **الشعرية العربية** (بيروت: دار الآداب)، ط 2 1989 ص 111-112.

45) ذكرت المؤلفة أن عنوان كتاب أدونيس هو «في الشعرية العربية» وهو ما لا يصدق على الطبعة المقتبسة هنا على الأقل، علماً بأن أرقام الصفحات متطابقة (المترجم).

46) «شعرية المؤالفة» في **سياسة الشعر** (بيروت: دار الآداب)، 1985 ص 131.

47) «الشعر العربي ومشكلة التجديد»، ورقة ألقيت في مؤتمر الأدب العربي الحديث في روما، عام 1961، ثم نشرت في مجلة **شعر**، ع 21، شتاء 1962.

قد يكون من المفيد أن يضاف لما اقتبسته المؤلفة قول أدونيس: «اللغة العربية شكل وجرس، في الدرجة الأولى، أي قواعد مجردة قبل أن تكون انبثاقاً من الحياة أو تطابقاً مع الواقع. إنها لغة ثانية إلى جانب اللغة اليومية الجارية. إنها كما يعبر جاك بيرك لغة هبوط على الحياة لا صدور عنها. لذلك هي لغة فكرية أو ذهنية، وليست لغة حياتية، ومن هنا ثبات أشكالها وتراكيبها» (**شعر**، ع 21، شتاء 1962) (المترجم).

48) **زمن الشعر** (بيروت: دار العودة، 1972 ص 162-163) نص أدونيس الأصلي هنا هو من الطبعة الثانية 1978 وهي مزيدة ومنقحة، وقد يفسر ذلك بعض الاختلاف بينه وبين النص الذي ترجمته المؤلفة. فهي تترجم النص على أنه يقول: «على الشاعر أن يهبط... الخ» بينما الطبعة المشار إليها لا ترد «على»، بالإضافة إلى أن أدونيس يحدد حديثه بالإشارة إلى «الشاعر الجديد»، وليس أي شاعر، على أنه هو الذي يهبط (المترجم).

49) George Steiner, *Heidegger* (Sussex, 1978) pp. 15-16، جورج شتاينر: **هايدجر** (سسكس، 1978

ص 15- 16) أدين للدكتور صادق العظم لتنبيهي إلى الارتباط بين أفكار أدونيس وأفكار هايدجر.

هايدجر فيلسوف ألماني معاصر (1889-1976) اشتهر بفلسفته الوجودية، وشتاينر و(1929) ناقد أمريكي (المترجم).

50) من مقابلة مع نسيم خوري نشرت في مجلة المستقبل، ع 38، في 12 نوفمبر 1977.

(نص كلام أدونيس هنا مترجم عما أوردته المؤلفة مترجماً إلى الإنجليزية وليس مأخوذاً من النص العربي الأصلي، وذلك لتعذر الوصول إلى المجلة المشار إليها - المترجم).

51) تورد المؤلفة عبارتي «بلاغته المتأصلة» rhétorique profonde و«وهم التحقق المسبق» déjà vu vision بالفرنسية (المترجم).

52) ليس صحيحاً أن علي بن أبي طالب رضي الله عنه كان إماماً للمذهب الشيعي "head of the Shi'ah sect"، كما تدعي المؤلفة. فقد نشأ ذلك المذهب بعد وفاته، ولا يصح تاريخياً على الأقل أن يوصف بما وصفته به (المترجم).

53) أنظر «شعر المؤالفة» في **سياسة الشعر**، ص 132-133. هل يقصد أن عبد الصبور استمع إلى كلماته ولم يفهمها؟ يبدو ذلك غير معقول بالنظر إلى حقيقة أن عبد الصبور، الشاعر المستقل، كان قد بدأ كتابة هذا النوع من الشعر منذ بداية حياته الشعرية في أواسط الخمسينيات، قبل أن يبدأ أدونيس كتابة نظرياته النقدية حول الشعر.

54) *Modern Tragedy* (Stanford: 1966) p. 100 ريموند وليامز، **المأساة الحديثة** (ستانفورد: 1966)، ص100. ريموند وليمز Raymond Williams فيلسوف بريطاني 1921-1988. (المترجم).

55) المأساة الحديثة ص 98.

56) «أزمة اللغة» "The Crisis of Language" ص 333.

57) إشارة إلى الكاتب الفرنسي فولتير (1694-1778) (المترجم).

58) انظر «محدثون ومعاصرون»، ص 43-44.

59) تشير المؤلفة إلى قصيدة لعبد الصبور بعنوان «Return of the ugly face»، وترجمتها «عودة الوجه القبيح»، ولم أجد لعبد الصبور قصيدة بهذا العنوان تماماً. وإنما الأقرب هو قصيدة «عودة ذي الوجه الكئيب إلى الاستعمار وأعوان الاستعمار»، والكآبة غير القبح،كما هو واضح، فكان الأدق أن تترجم «كئيب» بـ «sad» أو «depressed» أو ما إلى ذلك (المترجم).

60) تبدو هذا المفردة من نحت المؤلفة، فهي غائبة عن كل المعاجم المعروفة، والترجمة هنا مستوحاة من السياق، وإلا فالمعنى المنطقي هو «الاتصال والالتحام»، أي ما يعكس معنى «alienation» التي تعني الاغتراب والانفصام، على أساس أن إضافة المقطع dis تعني نفي المعنى الذي يسبقه.

61) تقتبس المؤلفة من مقالة قصيرة لأدونيس بعنوان في «الصورة الشعرية» من كتاب **زمن الشعر**، ص 154-155، وما تترجمه عن أدونيس لا يتطابق في مجموعه مع ما يقوله الشاعر وإنما تتصرف فيه بطريقة تبدو مغايرة للمعنى لاسيما في اقتباسها الأخير حيث تترجم لأدونيس ما يفيد قوله إن «عظمة وأهمية الصورة تتحدد بقدرتها على الكشف عن إشعاع الرؤية في القصيدة» أو أنها تتحدد «بالكون الشعري، بعلاقته بالإنسان والعالم». وفي هذا اختلاف قد لا يكون جذرياً لكنه لا يخلو من أهمية. يقول النص العربي لدى أدونيس في الموضعين اللذين يبدو أن المؤلفة اقتبست منهما: «تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه...

من هنا لا يجوز أن نبحث في الشعر عن الصورة بحد ذاتها، وإنما عن الكون الشعري فيه، وعن صلته بالإنسان والعالم، والكشف عنهما» **زمن الشعر** ط 1978، ص 154. -155 (المترجم).

62) يُقصد بغير الممثل nonrepresentational ما كان بعيداً عن المحاكاة أو تجريدياً في تصويره للناس والأشياء (المترجم).

63) **إلغاء البعد الإنساني في الفن**، السابق، ص 88-90. انظر الاقتباسات أيضاً في *The Dehumanization of Art and Other Essays* (New Jersey: Princeton) Paperback, 1968, pp. 21-23 (المترجم).

64) «أفكار حول الثورة الإسلامية في إيران»، في جريدة **النهار العربي والدولي**، 26 فبراير 1979. (هذه ترجمة للعنوان كما ذكرته المؤلفة بالإنجليزية، ونظراً لتعذر الوصول إلى العنوان الأصلي فمن الضروري مراعاة أن لا يكون ذلك العنوان مطابقاً لهذه الترجمة العربية - المترجم).

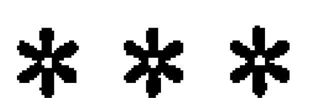
65) الإشارة هي إلى الشاعر والروائي الإنجليزي رديارد كبلنج (1865-1936) صاحب العبارة الشهيرة: «الغرب غرب والشرق شرق ولن يلتقيا» (المترجم).

66) انظر صادق جلال العظم، **الاستشراق والاستشراق معكوساً** (بيروت: 1981)؛ وانظر محمد جمال باروت، «أوهام الحداثة» في مجلة الناقد، لندن، ع 10، أبريل 1989، ص 23.

67) *Words and Poetry*، **الكلمات والشعر** ط 2، 1928، ص 37.

68) أي الخمسينيات والستينيات (المترجم).

*) في ختام بحثها توجه الباحثة الشكر لمركز الدراسات الشرق أوسطية والشمال إفريقية لمنحة «روكفلر ريزيدنسي» التي تلقتها وتمكنت من خلالها من إنهاء البحث عامي 1987-1988.





الفصل الخامس

نشأة الرواية العربية

تعتبر بدايات التقليد الروائي في الأدب العربي الحديث جزءاً من حركة كبيرة للإحياء والتمازج الثقافي تعرف بحركة النهضة. وقد قامت هذه الحركة بعملية دمج مبتكرة بين اتجاهين منفصلين، يعنى أولهما بالكشف عن كنوز الأدب العربي التراثي الذي تمخض عنه ظهور المدرسة الكلاسيكية الحديثة، في حين يعنى الآخر بترجمة الأعمال الروائية الأوروبية للعربية وبتطبيعها ومحاكاتها مما أدى تدريجياً إلى تولد شكل خاص للرواية العربية الحديثة. وليس غريباً أن يحدث تعارض بين هذين الاتجاهين في المراحل الأولى لتطور ذلك النوع الأدبي من خلال تصنيفهما ضمن التقليدية والعصرنة.

ويستدعي هذا الإحياء الروائي فحصاً كاملاً لجميع جوانب النثر العربي القديم بحثاً عن أعمال رائدة أو نماذج سابقة. وقد يبدو غريباً لدى للقراء الغربيين، الذين ينظرون إلى ألف ليلة وليلة على أنها أكبر مخزون روائي، أن هذه العملية لفحص الأنواع النثرية لا تتطرق إلا نادراً لتلك المجموعة الضخمة، فهي، بوصفها مخزوناً «شعبياً»، لا تؤخذ في الاعتبار. غير أن هنالك نوعاً نثرياً ازدهر خلال القرون السابقة التي طغت على تراثها النقدي الصبغة الخطابية، وهو المقامة التي تعود

نشأتها إلى بديع الزمان الهمذاني (969-1008) ويظهر في المقامة بعض من ملامح أدب المغامرات الصعلوكي التي تتضح في علاقة الراوي بالبطل (في وضع الهمذاني وعيسى ابن هشام وأبي الفتح الإسكندري على التوالي)، وفي الأجواء المحيطة بهم، وفي الاستخدام البارع للغة في إطار التقليد الأسلوبي القديم المعروف بالسجع الذي يترجم دائماً «كنثر مقفى». وعلى أن جذور المقامة وأغراضها النوعية بقيت موضع جدل، فإنه ليس من المستغرب أن التناول المبدئي لكنوز التراث في المراحل المبكرة للنهضة الأدبية قد أولى اهتماما مكثفاً للمقامة من بين الكتابات النثرية. وقد أصبح هذا النوع النثري وسيلة مثالية للإنتاج الأدبي في مناطق عديدة من العالم العربي وذلك لتمكنه من توضيح الاهتمام المتجدد باللغة ومن إبداء الملاحظات على التغير الاجتماعي.

أما المجتمع المسيحي في سوريا ولبنان فقد كان على اتصال دائم بالفاتيكان (حيث قامت الكلية المارونية). ويكثر ذكر اسم القسيس جيرمانوس فرحات (1670-1732) الذي كتب العديد من الأعمال في الشعر والنحو كرائد لتحريك الاهتمام باللغة العربية. ويظهر من بين من ساروا على نهجه بطرس البستاني (1819-1883) الذي انخرط في مشروع تبنته الكنيسة البروتستانتية لترجمة الإنجيل، وجاهد كثيراً ليعيد الاهتمام باللغة نفسها. ولكن ناصيف اليازجي (1800-1871) هو الذي يتميز بكونه رائداً في عملية إعادة النظر في أعمال الأدب العربي التراثية العظيمة، وقد تعرف على أدب المقامات من خلال نسخة فرنسية لمجموعة مقامات الحريري (1054-1122) حركت عنده الرغبة في محاكاتها فأنتج مقاماته الخاصة تحت عنوان **مجمع البحرين** (1856). كما تأثر كاتب لبناني آخر، هو أحمد فارس الشدياق (1804-87)، بالتقليد القديم وبالاهتمام المتجدد في تاريخ اللغة العربية حين بدأ في كتابة عمله الشهير **الساق على الساق فيما هو الفارياق**. ويشكل الترادف والتوازن في العنوان وكذلك التعقيدات غير العادية في بعض فصول هذا الكتاب دليلاً قاطعاً على اهتمام الشدياق بإنتاج من سبقوه في مضمار علم البديع، وهو يصرح حقاً في مقدمته لهذا الكتاب قائلاً إن هدفه هو: «توضيح

خصائص اللغة ونوادرها». ويصحب بطل هذا الكتاب، واسمه الحارث بن هيثم، تماشياً مع أعراف المقامة التقليدية، الراوي في رحلة تبين معرفته الوثيقة بمنطقة البحر الأبيض المتوسط وبشمال أوروبا وعلى الأخص بإنجلترا. وتظهر سمات السيرة الذاتية التي يطالعنا بها العنوان، فالفارياق اسم يجمع بين «فارِ» من فارس و«ياق» من شدياق، بوضوح أيضاً في تنديد الكاتب برجال الكنيسة أخذاً منهم بثأر أخيه أسعد، الذي قتل تنفيذاً لأوامر الأب الماروني إثر تحوله إلى المذهب البروتستانتي. ونجد هذه الاتجاهات نفسها في أعمال جبران خليل جبران وفرح أنطون اللذين سنتناولهما لاحقاً.

ومن بين رواد تطوير الرواية العربية الحديثة في منطقة سوريا ولبنان، ينبغي ذكر فرنسيس مراش (المتوفى عام 1873)، وسليم البستاني (المتوفى عام 1884). ولد مراش في حلب عام 1836، ثم سافر إلى باريس، ولكن صحته المتوعكة أجبرته على العودة إلى سوريا، حيث توفي في سن مبكرة. وفي عام 1865، ظهر كتابه بعنوان **غابة الحق**، وهو عمل فلسفي شديد المثالية، يتحدث عن الحرية مجازاً. وكما هو متوقع في عمل كهذا، فإن الشخصيات ترمز لصفات مجردة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية. ويحمل الكتاب الثاني لمراش، **دُرّ الصَّدَف في غرائب الصُّدَف** (بيروت، 1872) عنواناً بالنثر المقفى لا يقوم فقط بالإشارة إلى مجموعة المصادفات التي تتداخل في العمل، ولكن يقوم كذلك بتوضيح التزام الكاتب بتقاليد الرواية القديمة من خلال استخدامه طرق التأطير وأساليب النثر المسجعة وكثيراً من النصح. أما سليم البستاني، أكبر أبناء بطرس البستاني الذي سبق ذكره، فقد وضع حجر الأساس لنشأة القصة التاريخية في سلسلة من الأعمال تم نشرها في دورية **الجنان**. وبدأت هذه الروايات الخطوة الأساسية لتهيئة قراء لذلك النوع الأدبي وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد. وفي هذه الحالة فإن مقاطع من التاريخ الإسلامي قد ارتبطت بأدب الرحلات وقصص الحب والمغامرات، لتصبح مزيجاً رائعاً يشد جمهوراً متزايداً من قراء هذا النوع الأدبي. **والهيام في جنان**

الشام (1870)، مثلاً، تقع أحداثه في زمن الغزو العربي لسوريا بعد وفاة النبي محمد مباشرة في عام 632.

ومع بداية خمسينات القرن التاسع عشر، كانت منطقة سوريا ولبنان قد مزقتها الصراعات الداخلية بين فرق دينية مختلفة، وبعد مذبحة المسيحيين في دمشق عام 1860 غادر العديد من الأهالي السوريين المسيحيين المنطقة. وتركت هذه الهجرة الجماعية الضخمة أثراً عميقاً على المنطقة التي رحلوا عنها، وكذلك على البلاد التي نزحوا إليها. وكانت مصر وجهة لكثير من هؤلاء الأهالي، ولكن غيرهم اتجه إلى مناطق أكثر بعداً كالولايات المتحدة وأمريكا الجنوبية وإنجلترا.

مصر

أصبحت الأسر التي استقرت في مصر جزءاً من حركة النهضة التعليمية والثقافية التي تزامنت مع تولي محمد علي زمام السلطة. ولشدة انبهار محمد علي بالتجهيزات والإستراتيجيات الحربية للفرنسيين فقد صمم على تدريب جيش مصري باتباع النهج الفرنسي. وبدأ بابتعاث الشباب المصري إلى أوروبا في عام 1820 فأرسلهم إلى إيطاليا مبدئياً ثم إلى فرنسا بشكل أساسي بعد ذلك. وقد تم اختيار شاب مصري كان يدرس في الأزهر، اسمه رفاعة رافع الطهطاوي (1801-1873)، إماماً ليرافق إحدى تلك البعثات المبكرة إلى باريس، فقضى في فرنسا خمس سنوات، وكتب بعد عودته بفترة وجيزة كتابه تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز، الذي يصف فيه الحياة الفرنسية، بما فيها من عادات الأكل والملبس ونظام الحكم والقانون وأمور أخرى. وبينما أدّى هذا الكتاب دوراً جذرياً في توعية القراء بالتغييرات التي أحدثتها الثورة الصناعية في المجتمع الأوروبي وما نتج عنها من ازدياد التحضر، فقد كان الطهطاوي أكثر فاعلية في تطوير الرواية العربية الحديثة منه في أي مجال آخر، فهو في المقام الأول محرر للجريدة المصرية **الوقائع المصرية** التي أسسها محمد على في 1823. وعلى أن غرض هذه الجريدة كان خدمة الأخبار

الرسمية، إلا أنها وضعت حجر الأساس لحركة صحفية قوية في مصر. وعلى وجه الخصوص، فإن وصول العديد من العائلات السورية/ اللبنانية ما بين 1870 و1880 أدى إلى ازدياد مطرد في عدد الصحف وأنواعها. ولأن الصحف والجرائد نشأت أساساً لمساندة وجهات نظر سياسية معينة، توجهها بأغراض خاصة إلى جمهور محدد، فإن القصائد والأعمال الأدبية أصبحت شكلاً عادياً لأعمدتها (فكانت بذلك مناظرة لنشأة الأدب الروائي في أوروبا). وقد نشرت روايات بأكملها متسلسلة حازت على إعجاب القراء. ومن بين أوائل تلك الأمثلة عمل لشخص آخر من عائلة البستاني، اسمه سعيد (المتوفى عام 1901)، بعنوان **ذات الخدر** الذي نشر في الأهرام عام 1884، وظهرت به كل تعقيدات الحبكة القصصية، وكم هائل من المصادفات التي زخرت بها أعمال مراش وسليم البستاني اللذين سبق ذكرهما. ومن الضروري التأكيد على أن الصحافة قد استمرت في الإضطلاع بدور المبادرة حتى في الوقت الحاضر. وبينما تفاوتت فرص النشر وظروفها في طبيعتها ومداها من بلد لآخر، فإن نجيب محفوظ، وهو أهم روائي في العالم العربي، استمر في الاستفادة من العمود اليومي في صحف القاهرة وجرائدها لتعريف القراء بأعماله الجديدة.

وأما الشكل الآخر الذي تمكن به الطهطاوي من الإسهام في تطوير الرواية العربية الحديثة في مصر وغيرها، فقد تمثل في دوره كرائداً لترجمة الأعمال الأوروبية. وقد أسس محمد علي مدرسة الألسن بمصر في عام 1835 وتعين الطهطاوي مديراً لها. انشغلت مهام الترجمة الأولية بالعلوم والإستراتيجيات الحربية، ولكنها شملت أيضاً علوم الجغرافيا والتاريخ والفلسفة، وبعد ذلك انضمت الأعمال الأدبية إلى قائمة الترجمات. وبعد موت محمد علي، قضى الطهطاوي بعض الوقت فيما يشبه المنفى بالسودان، وشغل نفسه جزئياً بترجمة كتاب فينيلون **مغامرات تيليماك**. كما أن مساعد الطهطاوي وتلميذه الشهير محمد عثمان جلال (1829-1894) قد كرس كثيراً من جهوده للأعمال الأدبية، فهو لم يكتف بترجمة تلك الأعمال الفرنسية القيمة مثل مسرحيات موليير وحكايات لافونتين فقط، ولكنه ابتدع حركة وسيطة وأساسية في تطوير تقليد مستجد في الرواية الحديثة

وذلك «بتمصير» المحتوى الغربي، فمهد بذلك الطريق لمحاولات المحاكاة التي تبعها نشأة ذلك النوع الأدبي المحلي. ومع هذه الأنشطة في الترجمة فليس بمستغرب أن تظهر روايات المغامرات التي كتبها أليكساندر دوماس الأب وجولز فيرن مترجمة إلى اللغة العربية في وقت مبكر مثل السبعينات والثمانينات من القرن التاسع عشر. إن أولوية اختيار هذه المغامرات تعكس عن قرب حركة الترجمة التركية الموازية حيث ترجمت **تيليماك** في 1859 **وبؤساء** هوجو في 1862 **وكونت مونت كريستو** لدوماس في 1871.

وهنالك رائد آخر، له دور مهم في تطوير التقليد المصري الروائي في مطلعه، هو علي مبارك (1824-1893)، الذي كان قد اختير للدراسة في فرنسا في عام 1844، ثم عاد ليتسلم زمام عدد من المناصب الحربية والفنية، قبل أن يتم تعيينه مديراً لدار الكتب في 1870. وإلى جانب كتابه المتعدد الأجزاء، الذي قدم فيه دراسة عن المواقع الأرضية بمصر وأسماه **الخطط التوفيقية الجديدة**، على غرار العمل السابق للمقريزي (1346-1442)، فقد ساهم مبارك أيضاً في أدب الرحلات الأوروبي وكتب **عَلَم الدين** الذي يقع في مجلدات عديدة وتتعدى صفحاته ألفاً وأربعمائة صفحة. ويظهر تأثير المقامة بوضوح في هذا الكتاب أيضاً، فهو يدور حول رجل إنجليزي وآخر مصري يطوفان أرجاء مصر أولاً ثم ينطلقان إلى أوروبا. وسمي كل فصل «مسامرة» يتناول وصفاً مكشفاً لمجموعة واسعة من الظواهر -الزواج، القطارات، النساء، البريد، البراكين وما إلى ذلك- في محاولة بسيطة لربط تلك الظواهر ببنية روائية متماسكة. ولكن نقداً روائياً كهذا سيكون سابقاً لوقته، فالغرض هنا هو تقديم معلومات إرشادية، وإن جاءت تحت ستار خفيف من الخيال.

وصاحَبَ ذلك النشاط المتزايد في الترجمة وفي توفر منافذ للنشر من خلال الصحف، الحاجة إلى تحسين الأساليب النثرية الشائعة وتبسيطها لكي يتشكل وسط كتابي يتماشى مع أذواق الأعداد المتزايدة من قراء القصص الجماهيرية. واضطلع مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) بدور جوهري في هذا الصدد.

وتعتبر أعماله مطابقة للكثير من الأمور المتضاربة التي كانت تشغل الحياة الفكرية المصرية آنذاك، والمتناقضات الواضحة في الكثير من أفكاره السياسية والثقافية جعلته غير محبب لدى نقاد الجيل اللاحق، ولكن ربما كانت تلك الصراحة والبساطة والمثالية التي اتسمت بها كتاباته، وخاصة مجموعة الصور البلاغية المسماة **النظرات** (1910-1921)، هي التي تسببت في شهرته في ذلك الوقت، ففي الوسط الصحفي القوي والجديد وجد أسلوبه المستقيم ورؤيته الأخلاقية غير المعقدة جمهوراً مستعداً. وربما لم يكن هنالك دليل أشد وضوحاً على قوة ومدى حركة الترجمة التي سبق ذكرها، من حقيقة أن المنفلوطي الذي لم يكن يجيد أية لغة أوروبية كان قادراً على أن يتناول سلسلة كاملة من أعمال شاتوبريان، وإدموند روستان (**سيرانو دي برجراك**)، ودوماس الابن وآخرين غيرهم ليهيئها للنشر على أنها روايات رومانسية بالعربية.

التحليل والنقد الاجتماعي: «حديث عيسى بن هشام»

وتسارعت خطوات النهضة خلال العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، فقد أفسحت الحركة الصحافية المتزايدة والممتدة، المجال لنقاش مسهب عن المواقف السياسية المختلفة التي ظهرت نتيجة للاحتلال البريطاني. وكانت معارضة الاحتلال جماعية وموحدة تقريباً ولكن كان لها أكثر من وجهة نظر، وكان جمال الدين أسد آبادي (المعروف بالأفغاني (1839-1897) واحداً من أشهر المعارضين. ومن الصعب أن نغالي في تقدير الأثر الذي تركته تعاليم جمال الدين وتلميذه المصري الشهير محمد عبده (1849-1905)، على جيل بكامله من الكتاب بمصر، وتشمل قائمة 'مريديهم' من المثقفين قاسم أمين (1865-1908) الذي كتب مسانداً قضية المرأة، وحافظ إبراهيم (1871-1932) شاعر النيل'، ومصطفى كامل (1874-1908) وهو شخصية مهمة في تنمية الشعور الوطني بمصر، ثم محمد المويلحي (1858-1930).

الروائي العربي الحديث، وقد نشر أولاً في سلسلة من المقالات في جريدة **مصباح الشرق** التي يملكها والده إبراهيم المويلحي. وكان عنوان المقالات الأصلية «**فترة من الزمان**» وتضمنت الكثير من التعليقات السياسية والنقد الاجتماعي اللاذع، ولكن ذلك لا يشكل جزءاً من العمل المتوفر حالياً. وفي عام 1906 جمع المويلحي معظم مقالاته المتسلسلة في كتاب فأعيدت مراجعة أجزائها، وحُذف بعض مقاطعها (خاصة تلك التي تتناول الاحتلال البريطاني وكانت تحتل مكاناً كبيراً في المقاطع الأصلية)، وأضيفت إليها مادة جديدة، فظهر الكتاب في عام 1907 تحت عنوان **حديث عيسى بن هشام**.

ويشكل **حديث عيسى بن هشام** خطوة تقدمية، حيث أن هذا الكتاب خالف ما سبقه من كتب، بتركيز اهتمامه على المجتمع المصري خلال الفترة التي عاشها المؤلف، وأخضعه للنقد الساخر اللاذع. ويستحضر الكتاب شخصية أحمد باشا المنيكلي، وزير الحرب المتوفى في عهد محمد علي، ليتقابل مع عيسى بن هشام، وهو مصري معاصر يتماثل اسمه مع اسم راوي مقامات الهمذاني السابقة الذكر. ويطوف الرجلان بأرجاء القاهرة وهي في طور التغير السريع إلى مدينة عالمية. وفي بداية الكتاب يُقبض على الباشا لتعديه على صاحب حمار، وهنا يتكشف للقارئ حقيقة الفوضى التي تكتنف النظام القضائي الذي يخلط بين الشريعة الدينية والمحاكم غير الدينية (المبنية على النظام الفرنسي)، وكلاهما يعمل تحت إدارة الحكم البريطاني. وقرب نهاية الكتاب تقدِّم شخصية العمدة وزميلاه الخليع والتاجر بعض اللحظات الخالدة التي تقارن بين الحياة في الريف وفي المدينة، بين الذوق والقيم التقليدية التي يمثلها العمدة وبين العادات الغربية التي يعتنقها الخليع. وبينما يظل مستوى النقد الضمني في معالجة كل مجموعة اجتماعية ثابتاً، فإن الفصول تشكل وحدات منفصلة لا يربط بينها سوى أمور عرضية فيما عدا وجود الراوي وصاحبه. والحقيقة أنه من منظور البنية الروائية فالكتاب يفوح بعطر **مقامات** الهمذاني الذي يجعل اسم راويه عنواناً لكتاب المويلحي.

ومن الواضح، إذاً، أن المويلحي كان ناقداً ثاقب الفكر، حاداً تجاه مجتمعه في بداية القرن، إلا أنه لم يكن في نيته كتابة الأدب المسلي بنفس طريقة روايات المغامرات التي ذكرت سابقاً. لم يكن المويلحي ليقدم أي تنازلات لأي قارئ ناشئ للرواية الجماهيرية. وعندما نذكر رد فعله اللاذع لمحاولات الشاعر الكبير أحمد شوقي في إدخال أفكار جديدة على الشعر في مجموعة قصائده، فإننا نستطيع أن نتوقع موقفه تجاه النوع الروائي الذي كان يلاقي إقبالاً جماهيرياً.

وعلى ذلك فإن كتاب **حديث عيسى بن هشام** يقوم بوظيفة مزدوجة، إذ إن اختياره لمصر المعاصرة وأهلها موضوعاً لنقده الحاد والمرح في كثير من الأحيان يجعله مختلفاً عما سبقه من أعمال انفصلت عن بيئة مؤلفيها إما زمنياً أو مكانياً وإما زمنياً ومكانياً. ومن ناحية أخرى فإن راوي الهمذاني وأسلوب النوع المقامي قد تم إحياؤهما لتقديم مثال رائع وخالد للنثر الكلاسيكي الحديث. والحقيقة أن عمل المويلحي هذا ربما أصبح أمراً حتمياً حين تم اختياره في عام 1927 منهجاً دراسياً ثابتاً في المدارس المصرية، فكأن أحقيته تؤكد تحويل أخبار حيوية ومهمة عن المجتمع المصري في «حقبة زمنية» إلى جزء من أدب المقامات، وهو إسهام في الكلاسيكية الحديثة كانت له أهميته في فترة ما ولكن سرعان ما طغى عليه ظهور الرواية كنوع في الأدب العربي.

ويبقى أن نضيف أن الأعمال التي يشتد تشابهها مع المقامة بطريقة المويلحي في الاقتباس المبتكر قد ظهرت في الأدب الروائي المصري والقومي. ففي مصر ذاتها، كتب والد الويليحي نفسه، إبراهيم (المتوفى في عام 1906) مقالة قصيرة في هذا النوع بعنوان «**مرآة الأعلام وحديث موسى بن عصام**» التي لم تنشر في كتاب. وفي عام 1906 نشر الشاعر المصري الشهير حافظ إبراهيم، وهو صديق مقرب لعائلة المويلحي، عملاً خاصاً به أسماه **ليالي سطيح** يتركز في لقاءات بين الراوي وبين مختلف سكان مصر يجري من خلالها التعليق على العديد من القضايا المعاصرة الحرجة، بما فيها قضية الحكم البريطاني في السودان ووجود المهاجرين السوريين في مصر، والحاجة إلى الإصلاح في حقوق النساء. وأما كتاب محمد

لطفي جمعة (1884-1953) **ليالي الروح الحائر** 1912، الذي تكثر الإشارة إليه في هذا المضمون، فيحتوي على تعليقات سياسية اجتماعية أقل بكثير مما يظهر في الأعمال التي سبق ذكرها هنا، وبينما يستخدم سيناريوهات وطرقاً روائية مشابهة، فهو في الأساس كتاب فلسفي تأملي. ومن بين الكتاب الذين حملت أعمالهم أثر المقامة التقليدية أو الكلاسيكية الحديثة في أنحاء العالم العربي، يجب أن نذكر سليمان فايد الموصلي في العراق ومؤلفه **الرواية الإيقاظية**، إشارة إلى إسم الصحيفة **الإيقاظ** 1919 التي يملكها فايد، وعلي الدوعجي في تونس وكتابه **جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط** في 1935، ومحمد بن عبدالله المؤقت وكتابه **الرحاب المراكشية أو مرآة المسائل الوقتية** في 1920. وعلى أن تواريخ النشر توضح الإطارات الزمنية المختلفة لتطور فن القصص الحديث للآداب القومية المنفصلة في العالم العربي، إلا أن كل هذه الأعمال يمكن اعتبارها - بمقاييس التسعينات من القرن العشرين - جسوراً تصل بين الأنواع الروائية في النثر العربي التقليدي وبين ظهور كيان جديد سيصبح الرواية العربية الحديثة.

الرواية التاريخية: جرجي زيدان

يقدم لنا جرجي زيدان (1861-1914)، وهو مهاجر لبناني عاش في مصر، أفضل مثال للطريقة التي ساهمت بها الصحافة في تهيئة جمهور للرواية في العالم العربي. فبعد تأسيسه لمجلة **الهلال** في عام 1829، راح يستخدمها قناة لنشر سلسلة من الروايات التاريخية التي ارتقت بهذا النوع إلى مستويات جديدة من المهارة والجماهيرية، والحق أنها لازالت تطبع بشكل مستمر. ويصف طه بدر في دراسته عن تطور الرواية في مصر هذه الأعمال بأنها وسيلة للتسلية من ناحية ووسيلة للتربية من ناحية أخرى، وهو حكم ملائم لتعليل النجاح الذي لاقته هذه الأعمال وقيمتها في تطوير الرواية. لقد جاهد زيدان لتعريف أبناء جيله بتاريخ العرب وآدابهم، واستخدم القصة التاريخية ليحقق أهدافه بطريقة تربطه بالمقارنة مع كل

من ألكسندر دوماس الأب وسير والتر سكوت. واختار زيدان حقباً متعددة من التاريخ الإسلامي أطراً زمنية لرواياته، متجنباً بعض البطوليات الخيالية التي كانت تزخر بها روايات المغامرات السابقة. وتدور روايته **أرمانوسة المصرية** (1889) حول غزو مصر في عام 640، ورواية **الحجاج بن يوسف** (1909) حول حاكم العراق الشهير في العصر الأموي، وتتفحص رواية شجرة الدر (1914) فترة حكم ملكة مصر الشهيرة. وقد تكون رواية **استبداد المماليك** (1893) مثالاً توضيحياً، إذ إن تفاصيلها التاريخية تدور في القرن الثامن عشر حول صراع القوى بين علي بيك حاكم مصر وصهره محمد علي أبو ذهب. وتتأرجح الأحداث جيئة وذهابا بين مصر وسوريا، فعائلة سيد عبدالرحمن المصرية تجد نفسها داخل وضع درامي معقد، حين يحارب الأب مع الجيش في مكان ابنه حسان. وفي النهاية يخرج الأب من الحرب ظافراً وتنفرج أحوال العائلة أيضاً.

ولا شك في أن أحد الأسباب الرئيسية لشعبية هذه الروايات المستمرة يعود إلى الأسلوب الذي كتبت به، فبالمقارنة مثلاً بأسلوب المويلحي الراقي، تظهر كتابات زيدان في أسلوب يجعلها في متناول جمهور عريض. فالمفردات السهلة والجمل البسيطة البناء وغيرالمثقلة بالصور الجمالية المعقدة والسرد الذي يسري بعفوية سلسة، كل ذلك يحظى باستحسان ناقد صعب مثل طه حسين.

بين التربية والتسلية

وقد استغل كتاب آخرون من لبنان الحركة الصحفية الناشئة للإسهام بأشكال بارزة في تهيئة جمهور قارئ للرواية العربية الحديثة فانتهزوا الفرص المتاحة في مطبوعات مثل **الروايات الشهرية** التي نشر بها نقولا حداد (1872-1954) سلسلة كاملة من الأعمال تحمل عناوين مثل **حواء الجديدة** (1906) و**أسيرة الحب**، و**فاتنة الإمبراطور** (1922) التي كانت في تنوعها بمثابة جسر يصل بين التذوق الشائع للرواية المسلية وبين تقليد كان بادئاً في الظهور تدريجياً يولي اهتماماً أكثر للواقع

المعاصر. وكان يعقوب صَرّوف (1852-1927)، مؤسس صحيفة **المقتطف**، وفرح أنطون (1874-1922)، العلماني الشهير ومؤسس صحيفة **الجامعة**، يكتبان قصصاً تاريخية. وقد تناولت رواية **أمير لبنان** (1907) لصروف تاريخ موطنه خلال الصراعات الدينية في الخمسينات والستينات من القرن التاسع عشر. وأما أنطون فقد غاص في أعماق التاريخ في روايته **أورشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس** (1904) التي تدور أحداثها، كما يشير عنوانها، في القرن السابع الميلادي حين تم الغزو الإسلامي على القدس. ولكن صَرّوف وأنطون انصرفا عن تصوير الماضي إلى الحاضر وإن طغت عليهما الصبغة الرومانسية. وفي روايتي صَرّوف **فتاة مصر** (1905) **وفتاة الفيوم** (1908) تظهر بلده بالتبني موقعاً للأحداث التي تدور بين أفراد مجتمعه الأقباط. وأما روايات أنطون الأخرى فهي مرايا تعكس التيارات المختلفة في عصره، فمن رواية **العلم والدين والمال** (1905) التي تميل إلى الفلسفة، كما يشير العنوان، وتناقش الصراع بين العلم والدين، إلى رواية **الحب حتى الموت** (1898) ورواية **الوحش، الوحش، الوحش** (1903) اللتين تتناولان مشكلات المجتمع اللبناني في مواجهة المهاجرين العائدين من أمريكا.

وكان أحد أفراد هذا المجتمع جبران خليل جبران (1883-1931)، الذي اشتهرت كتاباته بالعربية كشهرة كتاباته بالإنجليزية، قد ساهم أيضاً في نشأة الرواية الرومانسية بالعربية. وعلى الرغم من أن معظم النعوت الواردة في قصصه لا تتماشى مع الذوق العام المعاصر، إلا أن اهتمامه كان بلا أدنى شك ينصب في تطوير أسلوب كتابي جميل وسلس في شعره ونثره على السواء. وتنتمي أعماله الروائية إلى مرحلة مبكرة من حياته الأدبية فتظهر انشغاله ببعض المسائل الاجتماعية الملحة في عصره. وتتناول **الأجنحة المتكسرة** (1908) **والأرواح المتمردة** (1908) قضية حقوق المرأة والزواج الإجباري وموضوع طغيان رجال الدين في مواجهة صريحة يسبق بها مناصري هذه القضايا في الوقت الحاضر بعشرات السنين. ويذكر العالمُ الغربيُّ جبرانَ بشكل خاص في السلسلة الفريدة من الحكايات والأقوال المأثورة التي يغلب عليها الطابع المجازي والفلسفي العميق والتي تتمتع

بشعبية كبيرة في نصها الإنجليزي وأهمها كتاب **النبي**. وبينما حافظت الأعمال الخاصة لجبران المنتمية إلى هذا النوع على شعبيتها، فهي قد مهدت الطريق أيضاً لكتابات عدد من مؤلفين آخرين. ففي أواخر الأربعينات من هذا القرن صدر لميخائيل نعيمة (1889-1988)، وهو زميل مقرب لجبران، مجموعة من الروايات المثقلة بالفلسفة باللغتين العربية والإنجليزية، وإن كنا نعرف أنها، على الأقل في حالة إحدى هذه الروايات وهي **مذكرات الأرقش** (1952)، قد نشرت أصلاً متسلسلة في تاريخ سابق. وتعتبر هذه الأعمال «عظات حقاً، أساسها عقيدة تناسخ الأرواح والاتحاد الشامل لكل أرواح البشر مع مصدرها السماوي»، وأما اللجوء إلى القوى ما فوق البشرية الذي يظهر فيها فيأخذ، في نظر أحد النقاد، «بعداً يتجاوز كل الحدود المشروعة لعملية تعطيل عدم التصديق الاستعدادية لدى القارئ» (محمد صديق، **العربية**، الجزء 15، العدد 1 و2، 1982، صفحة 27). وظهر كتاب **السد** الذي ألفه التونسي محمود المسعدي (المولود عام 1911) بين عامي 1939 و1940 وطبعه في عام 1955 في تاريخ متأخر عن كتابات جبران ونعيمة، ولكن ذلك يعطي انطباعاً عن التدرج الزمني المتفاوت للتطور في البلدان العربية التي يسلط عليها الضوء هنا. أما البنية التركيبية والسمة الفلسفية التي تميز بها كتاب المسعدي فقد جعله منذ البداية موضوعاً لنقاش جليل الشأن تعرض لغرضه النوعي، فتم تصنيفه تحت النوع المسرحي كما أشير إلى عدم إمكانية إدراجه «تحت أي من التصنيفات الشكلية المعروفة للأدب» (روبن اوسل، مجلة **الأدب العربي**، الجزء الثامن 1977، ص 161). ويحكي هذا العمل، الذي استقبل بحفاوة شخص عظيم كطه حسين، قصة غيلان وصاحبته ميمونة اللذين يأتيان وادياً به أناس يعبدون آلهة يسمونها صهباء. ويصمم غيلان على تغيير أسلوب حياة هذا المجتمع ببناء سد، ولكن ما إن يكتمل بناؤه حتى تهدمه قوى غامضة. ومهما كان للعمل من صفات أخرى، فإن رأي النقاد يتفق تماماً في تقديره للجمال اللغوي الباهر، ويبدو أن تلك الميزة هي التي ضمنت استمرار مكانته المرموقة في تاريخ الرواية المغاربية الحديثة.

المكانة الأدبية لرواية «زينب» بقلم محمد حسين هيكل

دار كثير من الجدل حول السؤال عن العمل الذي يمثل الرواية 'الحقيقية' الأولى في اللغة العربية منذ رشح هـ.أ.ر. جيب وغيره رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل (1888-1956) لتحتل تلك المكانة. وبينما يرى بعض النقاد أن **زينب** ما هي إلا خطوة أخرى على طريق ظهور الرواية 'الأصيلة'، فقد سلط نقاد آخرون الضوء على رواية محمود طاهر حقي (1884-1964) **عذراء دنشواي** (1906)، والتي ترجمت في 1986 على أنها تمثل مرحلة أخرى متوسطة. وعمل هذا الكاتب المصري يضع شخصيات مصرية بحتة في مواقع مصرية معاصرة مكاناً وزماناً، وتختص بتلك الأحداث المتوالية إثر صدور قرارت الإعدام البريطانية ضد عدد من القرويين انتقاماً لمقتل جندي بريطاني خلال صيدهم للطيور على مقربة من القرية. ولدينا هنا إسهام لفن الرواية تمكن من ربط بعض من العناصر التي سبق ذكرها: مثل الاهتمام الموجود في أعمال المويلحي بوصف مصر وتحليلها في الوقت الحاضر (الذي يمكن أن نضيف إليه تشابهاً آخر يختص بالنشر في الصحف اليومية مثل رواية حقي ذاته **المنبر**)، ومثل تقديم قصة حب محلية بوصفها إحدى خصائص الرواية التاريخية.

وبالنظر إلى الدراسات الحالية التي تبحث في الفترات الزمنية المبكرة لتطور الرواية العربية الحديثة، والتي كتبت في مصر على وجه الخصوص، نجد أنه ربما كان من الأجدى أن نعتبر **زينب** خطوة أساسية في عملية مستمرة وليس مثالاً رائداً لتصنيف معين أو خاصية روائية. وبدون أي إنقاص من شأن رواية هيكل في تاريخ النثر العربي الحديث، فإننا نقترح أنه يمكننا إيجاد منظور تاريخي أوضح بوضعها في مضمون نوعي أوسع.

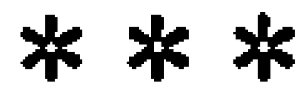
كتبت **زينب** حين كان هيكل في فرنسا، وطبعت في مصر عام 1915 تحت اسم مستعار هو 'مصري فلاح'. ودار نقاش حول مسألة عدم استخدام هيكل لاسمه الحقيقي، وكان هنالك اقتراح مؤخراً بأن عدم استخدامه لاسمه يعود إلى اهتمامه بتسويق الكتاب أكثر من خوفه من أي مذمة قد توصم بها كتابة القصص. ومهما

كان الحال، فإن هيكل قد قام بنقل قرائه إلى وسط الريف المصري. وكما يوضح العنوان الإلحاقي للكتاب مناظر وأخلاق ريفية، فإن الكاتب يصور الريف المصري بتفصيل شديد وبتعاطف ينتقل أيضاً إلى تصوير شخصياته. ونقطة الارتكاز الأساسية للحبكة هي الحب مرة أخرى، وبطلها هو حامد الطالب الذي يدرس في القاهرة ويعود خلال إجازاته إلى مزرعة والديه في الريف. ويقيم حامد علاقة مراسلة مع ابنة عمه عزيزة، ولكن يتم تزويجها من شخص غيره. وتحوز زينب على اهتمامه لفترة، فهي فتاة قروية جميلة تعمل في أرض والده، ولكنه يعود أدراجه للقاهرة وهو محبط العزيمة. وزينب نفسها تحب عاملاً آخر اسمه إبراهيم ولكن يتم تزويجها لحسان لأنه يتمكن من دفع مهرها الذي عجز عنه إبراهيم. وكان فقر إبراهيم سبباً في عدم قدرته على دفع الرشوة التي تضمن عدم تجنيده في الجيش، فيرسل إلى السودان حيث يلقي مصرعه. وتموت زينب بعد إصابتها بمرض السل وهي تطبق يدها على منديل حبيبها الذي كانت تصبو إليه.

وهنالك تركيز شديد في هذا العمل على الخلفية المحلية. فعندما نذكر أن هيكل نفسه كان ابناً لأسرة لها أملاك وكان يكتب عن موطنه من بعيد، فإن هذا التركيز وتلك العاطفة المصاحبة له يصبحان أقل غرابة. ويبدو أن هيكل أيضاً كان يتبع، أو في حالة الرواية العربية يمكن أن نقول إنه كان يؤسس، التقليد الذي تميل فيه أول رواية لمؤلف إلى أن تكون سيرة ذاتية له: وتقدم لنا الأعمال اللاحقة لكل من إبراهيم المازني وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم دليلاً واضحاً على ذلك. وعندما يكتب حامد رسالة مطولة إلى والديه من القاهرة، معبراً فيها عن آرائه في الحرية والعدالة، ومستنداً في ذلك على كل من جون ستيوارت ميل وهيربرت سبينسر، فهو يتحدث بالصوت الذي لا يخفى لهيكل نفسه بوصفه شاباً قد تعرف على آراء مفكرين مثل قاسم أمين المنادي بحقوق المرأة كما سبق، وكان قدره أن يصبح واحداً من أهم رواد الفكر في مصر الحديثة. ونجد في **زينب** رواية تضع شخصياتها في إطار خيالي ولكنه واقعي على الصعيدين الزمني والمكاني، ثم تتقدم لاستكشاف بعض من المسائل الاجتماعية الملحة في

الوقت المعاصر. وتعاني الشخصيات الناتجة عن ذلك من خلل نفسي، ولكنها تظل شخصيات مصرية حقيقية.

وفي هذا السياق يجب أن نذكر أيضاً اللغة أو اللغات المستخدمة في هذا العمل. ويتبع هيكل من سبقه في هذا المضمار من كتاب مثل عثمان جلال وعبد الله النديم (1854-1896) والمؤلف المسرحي يعقوب صنوع (1839-1912) في استخدام اللهجة المحلية وسيطاً أدبياً وفي استعمال المحادثة في روايته. وأما مسألة القيمة الأدبية المتعلقة بالتسجيلات المختلفة للغة العربية فتمثل أمراً طال الجدل حوله بين الأدباء والنقاد العرب ولم تبق ناره متقدة بسبب الحماس العاطفي للمواضيع التراثية والدينية فقط، بل بسبب الجوانب العملية للتحيز المحلي وتشعب مسألة عمومية الشعب والمطبوعات. وبينما يزداد الوصف في **زينب** بشكل لا يترك مجالاً للكثير من الحوار، فإن موقفها تجاه مسألة استخدام اللغة هذا ما هو إلا عامل آخر يعضد مكانة **زينب** بوصفها نقطة مرجعية مهمة في تاريخ الرواية العربية الحديثة.



الفصل السادس

الرواية العربية الناضجة خارج مصر

ظهور الرواية: هموم سياسية واجتماعية

انتهى العرض العام للمراحل المبكرة من نشأة الرواية العربية، الذي قدمته في الفصل السابق، بمناقشة موجزة لرواية «**زينب**» لمحمد حسين هيكل. وعلى حين أن هذه الرواية كانت شديدة العناية بالجانب الرومانسي، ككثير من الراويات التي سبقتها والتي زامنتها، فقد وضع فيها هيكل عدداً من الشخصيات المصرية الممثلة للحاضر بوضوح، ووظفها لمناقشة مشكلة اجتماعية كانت ذات شأن كبير عنده وعند كثيرين غيره من المثقفين المصريين، هي، على وجه التعيين، دور المرأة في المجتمع. وفيما تلا نشر **زينب** من عقود، استمرت الرواية على أيدي بعض الكتاب في القيام بوظيفتها بوصفها أداة تسلية وتثقيف معاً. فتتابع ظهور الروايات الرومانسية التي كتبت بهدف التسلية، والتي وفرت، في وقت لاحق، مادة جاهزة للأفلام التلفازية والسينمائية. واستمرت تقاليد كتابة الرواية التاريخية؛ بفعل نمو الشعور بالحميّة القومية الذي غذّته حركة القومية العربية، بصفة خاصة. على أن

الروائيين نزعوا، بعد سنوات، إلى الاهتمام بأحداث الماضي القريب، وبالعبر التي يمكن أن تستخلص منها. ولكن لما كانت الأحداث التاريخية قد أفضت إلى عملية تغيير، بدأ العالم العربي معها بالتصدى لسيطرة الاستعمار، والقيام بدور أكبر من ذي قبل في تقرير مصيره. كذلك كان حال الرواية التي نهضت بوظيفة أكثر أهمية من ذي قبل، وذلك بتصويرها التغيير الجاري، بل والتحفيز عليه. لذلك نجد أن نشر **زينب** عام 1913 تحديداً حدث مناسب جداً، بوصفه علامة تغيير؛ ذلك أنها ظهرت في وقت كانت فيه القوى الاستعمارية وغيرها تستعد لخوض حرب لم يخض الإنسان حربا أكثر منها تدميراً، وهو حدث أثر تأثيرا واسعاً في أرجاء الوطن العربي.

ويمكن النظر إلى تأثير الحرب العالمية الأولى في العالم العربي بوصفه عامل غرس لبذور مشكلات مستقبلية كثيرة. فنجاح الثورة العربية بعث في الأقطار العربية آمالاً كباراً بالاستقلال عند انقضاء القتال. على أن تلك التطلعات والآمال قضى عليها كلها قرارُ الفرنسيين والإنجليز تقسيم الإمبراطورية العثمانية السابقة إلى «محميّات». وفي الوقت نفسه أدى وعد بلفور في العام 1917، القاضي بأن إيجاد وطن لليهود هدفٌ للحكومة البريطانية، إلى غرس سلسلة من حالات سوء الفهم والخداع فيما يتعلق بمستقبل فلسطين. وفي ضوء خلفية كهذه من الطموحات السياسية المحبَطة، من غير المستغرب وقوع ثورات شاملة استهدفت القوى الاستعمارية في مصر (عام 1919) وفي العراق (عام 1920)، إلا أنها سرعان ما قُمعت. على أن ممثلي القومية العربية في المستويين القُطري والعربي العام على حد سواء، كتبوا بإسهاب عن الهوية القومية طوال فترة ما بين الحربين، وناقشوا قضايا الاستقلال وتقرير المصير مع مستعمريهم الأوربيين.

وفي مجال الفن القصصي، شاعت كتابة الرواية التاريخية في كثير من أقطار المنطقة في فترة مابين الحربين، ولربما كان الباعث هو الحاجة إلى تنمية شعور بالهوية القومية والحمية الوطنية، استناداً إلى الماضي المجيد. فالروائي السوري معروف

الأرناؤوط، (المتوفى سنة 1947)، نشر سلسة من أربع روايات تتبع فيها تاريخ صدر الإسلام، منها واحدة عن عمر الخلفية الثاني [رضي الله عنه]، وواحدة عن طارق بن زياد بطل فتح أسبانيا في القرن الثامن. ووظف الكاتب التونسي البشير خريّف (المولود عام 1917) روايته **برق الليل** (1961) لتصوير الحياة في بلده تحت حكم الحفصيين في القرن السادس عشر، وما من شك في أن تضمينه الرواية تلميحاً للغزو الأسباني لتونس عام 1535 قد عمل على تذكير قرائه بواقع الاحتلال في القرن العشرين .

وفيما استمر عدد من الروائيين في كتابة الروايات التاريخية التي من شأنها اطلاع قرائهم على أحداث مجيدة من الماضي، فإن الوعي المتسارع في نمائه عند المثقفين العرب بضرورة التغيير الاجتماعي والسياسي؛ قاد بصورة شبه حتمية إلى تضاؤل دور الرواية التاريخية. كما أن مواجهة الروائيين العرب لواقع الاحتلال الاستعماري، مكّنهم من العثور على دروس فعليّة في الماضي القريب. ففي العراق، على سبيل المثال، صور محمود أحمد السيّد (1903-1937) في روايته **جلال خالد** (1928) بعض أحداث ثورة العشرينات العراقية المذكورة سابقاً، وبعد عقد واحد أصدر توفيق يوسف عوّاد (المولود عام 1911) روايته **الرغيف** (1939) التي قدم فيها صوراً حية لمقاومة العرب للاتراك خلال الحرب العالمية الأولى. ومع أن التاريخ نفسه تمكن، بعد تلك الحرب، من توفير ذخيرة غنية ومؤسفة من الصراع في العالم العربي، كما سنرى لاحقاً، فإن الروائيين التفتوا، أحياناً، إلى العقود المبكرة من القرن العشرين، كالروائي السوري فارس زرزور في روايته **لن تسقط المدينة** (1969) التي تقع أحداثها في أثناء الحرب العالمية الأولى، وروايته **حسن جبل** (1969) التي هي، على الأصح، وصف مفرط في وثائقيته لمقاومة السوريين للمحتلين الفرنسيين خلال عشرينيات وثلاثينيات من القرن العشرين.

إن شعبية الروايات الرومانسية، التي لحظنا وجودها في مصر في الفصل السابق، تكررت في تاريخ الكتابة الروائية في كل قطرمن الأقطار العربية التي

الرواية في كل قطر، تحتل رواية «**زينب**» في سياق تطور الرواية في مصر. وفي الوسع عرض هذا التوجه في أمثلة منتقاة من بعض الآداب القطرية، ومن فترات زمنية مختلفة، وهو أمر من شأنه أن يعمل أيضاً على توضيح أوجه اختلاف تطور النوع الروائي من قطر عربي لآخر في هذه المرحلة. ففي عام 1947 نشر الروائي الجزائري أحمد رضا حوحو (1911 - 1956) روايته **غادة أم القرى** التي كان موضوعها الحب والزواج، وبصفة خاصة موت زكية الفتاة الصغيرة التي قُسرت على الاقتران برجل ثري، على حين أنها كانت تحب ابن عمها جمال. وتناول عدد من الروائيين السودانيين الموضوعة [التيمة] نفسها، مثل بدوي عبدالقادر خليل في روايته **هائم على الأرض** أو **رسائل الحرمان** (1954) التي وظَّفَت، كما يوحي عنوانها، تقنية المراسلات بكثافة، ومثل شاكر مصطفى في روايته **حتى تعود** (1959) التي يتحطم فيها حب محمود وعواطف عندما يقترن محمود بامرأة أجنبية، ولا يعود إلى حبيبته الحقيقية إلا وهي على فراش الموت.

ولقد كانت الصلات بأوروبا والأوروبيين من بين مصادر الإبداع الرئيسة لكتّاب القصة العرب منذ أبكر مراحل النهضة. ولمّا كانت الشعوب العربية قد واصلت اكتشاف جوهر هويتها القومية، وسعت، بطرائق مختلفة، لإقناع القوى الغربية برغبتها في الاستقلال؛ فإنه من غير المستغرب استمرار هذا النوع من القصص وانتشاره؛ وذلك بفعل الحاجة إلى فهم تأثير الثقافة الأوروبية في المجتمعات العربية وتقويم ذلك التأثير. ففي ثلاثة[1] أقطار عربية متفرقة، اتخذ رواد الرواية العربية من وقائع اللقاء بالغرب موضوعاً لرواياتهم. في سورية أصدر شكيب الجابري (المولود عام 1912) روايته **نَهَم** (1937) التي تجري أحداثها في ألمانيا، وتتضمن شخصيات ومشاهد ألمانية عدّة، والتي يعدها كثيرون عملاً رائداً في تاريخ الرواية السورية. وتناول الجابري في عملين لاحقين هما **قدر يلهو** (1939)، و**قوس قزح** (1946) علاقة طالب طبٍّ عربي يدرس في ألمانيا بإلزا الفتاة الألمانية الفقيرة التي وقع في حبها. وفي عام 1939 نشر الروائي وكاتب القصة

القصيرة العراقي ذو النون أيوب روايته **الدكتور إبراهيم**، التي تصور شراسة الصعود إلى السلطة، وتحكي دور شاب عراقي في الأحداث، كان قد رحل إلى أوروبا ثم عاد إلى بلده، ولكن ليتحالف مع مستعمريها الغرباء، إلى أن قرر في النهاية مغادرة بلده ليعيش في أوروبا. وحال هذه الرواية كحال كثير من المحاولات الروائية المبكرة من حيث ظهور عنصر السيرة الذاتية على سطحها، ويتجلى هذا في أن المؤلف كتبها بُعيد صدور قرار من الحكومة العراقية بإبعاده إلى الموصل إثر صدور مجموعة قصص قصيرة له بعنوان **برج بابل** عام 1939.

وفي فترة مابين الحربين، كانت العلاقة بين الأقطار العربية والقوى الغربية - بريطانيا وفرنسا بالذات بوصفهما القوتين الحاميتين - علاقة شك وعدم ثقة. ففي فلسطين ازداد غوص البريطانيين، على نحو مطّرد، في السبخة السياسية التي صنعوها بأنفسهم. ولم تؤد المحاولات القليلة للتوفيق بين مالا يمكن التوفيق بينهما إلا إلى إثارة العرب والصهاينة معاً. وفي الجبهة السياسية نالت كل من مصر وسورية درجة من الاستقلال، واعترفت القوى الغربية بتوحيد الجزيرة العربية تحت حكم آل سعود، وعُقدت في لبنان اتفاقية بين أهل السنة والموارنة عام 1943 أفضت إلى قيام دولة لبنان، غير أن تلك الاتفاقية بُنيت على توازن هشّ كما بينت الأحداث اللاحقة ذلك بجلاء. وأدّت الحرب العالمية الثانية إلى فقد معظم أقطار الوطن العربي، وعلى نحو مفاجيء، المكاسب السياسية الضئيلة التي كانت قد حصلت عليها. ذلك أن التلميحات بالاستقلال، التي كان المستعمر قد وعَد بها قبيل الحرب، نُحيت جانباً وبحزم إبان صراع قوّات المحور والحلفاء لشق طريقها عبر شمال أفريقيا، موقعة بذلك جزءاً كبيراً من العالم العربي في خضم الصراع الحربي بصورة مباشرة، وأجزاء أخرى بصورة غير مباشرة، باحتلال عسكري صريح.

وعندما نالت الأقطار العربية استقلالها في مرحلة لاحقة، وتخلصت من مختلف نظم الحكم القديمة، بحث روائيون عدة عن أبطال قوميين، فوجدوا في الحظر الذي كان مفروضاً على الحريات العامة أيام الاحتلال، وما أشعله من مقاومة

شعبية، موضوعة مركزية لأعمالهم، كالروائي السوري حنّا مينه (المولود عام 1924) الذي موضع روايتيه الأوليين في هذه الفترة: فـ **المصابيح الزرق** (1954) التي تحدث في اللاذقية، تحكي، بكل مبالغات الواقعية الاشتراكية في بدء نشأتها، قصة ثورة شعبية ضد القوات الفرنسية بقيادة صاحب دكان جزارة محلّي يدعى محمد الحلبي. وتجري روايته الثانية **الشراع والعاصفة** (1966) على الشاطىء السوري أيضاً، ولكنها تحوي شعارات أقل مما حوته الرواية السابقة. وهي تحكي قصة إنقاذ أبو زهدي الطروسي، بطل الرواية، زميله صياد السمك في خضم عاصفة بحرية؛ أدت إلى غرق قارب البطل. وحينما وجد الطروسي نفسه محبوساً في اليابسة لفترة من الزمن، نظّم مقاومة شعبية ضد الفرنسيين، إلى أن عاد إلى بيئته المفضلة في قارب جديد. وجعل الروائي العراقي غائب طعمة فرمان (المولود عام 1927) أحداث روايته **النخلة والجيران** (1966) تجري في الفترة نفسها، على أن موضوعه الأساس كان تأثير اقتصاد زمن الحرب، وأخلاق السوق السوداء في فئات المجتمع كلها.

السياسة والمجتمع: الحوافز نحو التغيير

نتيجة للحرب العالمية الثانية، جرى حوار في المستوى الدولي حول الحاجة إلى إيجاد منظمة عالمية مكرسة للحفاظ على السلام، هذه المنظمة التي سُميت فيما بعد الأمم المتحدة. لكن المشاعر في العالم العربي كانت أميل إلى التشاؤم، فعلى الرغم من جانب الآمال بالاستقلال، كان ثمة نقمة متنامية، لا على القوى الاستعمارية فحسب، بل وعلى كثير من نظم الحكم القديمة ذات البنى السلطوية القمعية والفاسدة غالباً. وقد كان ذلك خليطاً سياسياً واجتماعياً قابلاً للانفجار، كما يظهر من الانقلابات والاغتيالات السياسية المتعددة في تلك الفترة. ففي المستوى السياسي، أقنع سلوكُ القوى العظمى، في أثناء الحرب، العربَ بضرورة توحيد الجهود والقوى، حتى أولئك الذين كانوا متشبثين بالمصالح القطرية. كما أدّى حثّ عدد من دعاة القومية العربية - أمثال قسطنطين زريق، وأدموند ربّاث، وساطع

الحصري - إلى تأسيس جامعة الدول العربية في القاهرة في مارس من العام 1945، مع أنها، من وجهة نظر هشام شرابي - أحد الذين كتبوا عن الموضوع - قصُرت بشكل مفرط عن تلبية تطلعات معظم القوميين العرب وآمالهم. ونُشرت «خطة تقسيم» فلسطين في نوفمبر من العام 1947، وفي إبريل من العام 1948 قتل الصهاينة الكثير من القرويين في «دير ياسين»، مما أدّى إلى هجرة عدد كبير من العائلات الفلسطينية هجرة جماعية من المنطقة. كما أُعلن قيام دولة إسرائيل في مايو من العام نفسه، فوقع أول الصراعات المتعددة بين العرب والإسرائيليين. وقد كان لأحداث العام 1948 تأثير تجاوز، إلى حد بعيد، حدود الأرض المتنازع عليها، كما سنرى لاحقاً. وكانت مأساة الشعب الفلسطيني، إحدى بؤر الاهتمام الرئيسة عند الروائيين العرب، فهي، كما قال الروائي والمؤرخ المغربي عبدالله العروي، «مشكلة العرب بامتياز».

وشهدت معظم بلدان العالم العربي تحولات اجتماعية وسياسية هائلة خلال خمسينيات القرن العشرين وستينياته؛ فالاستقلال الذي طال التطلع إليه تحقق لأقطار عربية عدة، إذ نالت السودان، وتونس، والمغرب استقلالها عام 1956، والكويت عام 1961، ونالت الجزائر استقلالها عام 1962 عقب صراع دام وطويل، بدأ عام 1954. ومرت بلاد كثيرة بتجربة الثورة التي تضمنت مستويات مختلفة من العنف والاضطراب الاجتماعي. وصارت الأحلاف السياسية القديمة أكثر قوة، أو أزيلت، وحلت محلها أحلاف جديدة، ليس أقلها تلك التجربة العظيمة في الوحدة العربية «الجمهورية العربية المتحدة» 1961-1958. وكان ثمة صراعات متكررة مع فئات من السكان في بعض البلاد العربية، كالأكراد في العراق، وشعب جنوب السودان.

إذا تذكرنا هذا، ومعه قوى تغيير كثيرة فاعلة، فلن نستغرب أن تدخل الرواية في أجزاء مختلفة من الوطن العربي مرحلة جديدة من تطورها، مع مراعاة اختلاف نموها من بلد لآخر، مرحلة أكثر التزاماً من ذي قبل، تفيد إفادة كاملة من أعمال رواد هذا النوع الأدبي، لتحقق نضجاً أبلغ.

الموضوعات الأساسية في الرواية العربية في العقود الأخيرة

1- الصدام والصراع

مصير الشعب الفلسطيني

لم يعان الروائيون العرب من نقص في الصراعات والتوترات القومية والدولية، سياسية كانت أم اجتماعية، التي يمكن أن يبنوا عليها أعمالهم. ومع ذلك فإن الكتّاب في المنطقة كلها جعلوا من الصراع مع إسرائيل حول وضع الفلسطينيين موضوعاً رئيساً لرواياتهم. والقضية ذات جوانب كثيرة منها: سلسلة الاشتباكات العسكرية التي حدثت في الأعوام 1948، و1956، و1967، و1973، و1982، وأنشطة «المقاتلون من أجل الحرية» أو - تبعاً للموقف - «الإرهابيون» عند كل طرف من طرفي الصراع، وتأثير الصراع في سكان البلدان المجاورة كلبنان وسورية والأردن، وحياة الجماعات الفلسطينية في إسرائيل نفسها، وفي الأراضي المحتلة كالضفة الغربية، وفي مخيمات اللاجئين المختلفة. كل هذه الجوانب عالجتها الرواية العربية الحديثة. وإن كانت أن بعض الروايات ذات جاذبية مؤقته، فثمة روايات أخرى كثيرة يظهر أن البقاء مصيرها.

لقد صرف ثلاثة كتّاب فلسطينيين جهدهم لتتبع مراحل التاريخ الحديث لشعبهم وجوانبه المتعددة، كل منهم بأسلوبه المميز، هم: غسان كنفاني (1936-1972)، وجبرا ابراهم جبرا (المولود عام 1919)، وإميل حبيبي (المولود عام 1921). وقد أسهم الثلاثة كلهم بطرائق مهمة في تطور الرواية العربية. فاسم غسان كنفاني ارتبط بالالتزام بقضية الفلسطينيين ارتباطاً وثيقاً؛ ذلك أن موته المبكر بسيارة ملغومة في بيروت كان نتيجة عمله في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين متحدثا رسمياً باسمها. وقد تناولت رواياته وقصصه القصيرة جوانب كثيرة من حياة الفلسطينيين. وينبغي الإقرار، بداءة، بأن شدة الالتزام بالقضية في بعض أعماله أدى إلى تناول قريب من التقرير الصحفي، ولكن يجب أن نضيف أن كنفاني كان تجريبياً مثابراً في رواياته بصفة خاصة، وأنه وإن كانت بعض أعماله أقل توفيقاً

من غيرها بوصفها أعمالاً قصصية، فقد نجحت كلها في تصوير ضروب الحرمان والآلام في المخيمات وما ينتج عنها من سخط وإحساس بالإحباط. فرواية **رجال في الشمس** (1963) (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1978 تحت عنوان Men in the Sun) عدّت منذ فترة طويلة تصويراً بارعاً لموقف العرب من الفلسطينيين قبل حرب 1967، وهي تحكي قصة ثلاثة فلسطينيين يسعون للحصول على عمل في الكويت من أجل إعالة أسرهم. ولكن لما كان يتحتم عليهم التسلل عبر الحدود، عقدوا صفقات مع وسطاء مختلفين ليصلوا إلى وجهتهم المقصودة متعرضين للخداع في كل خطوة، إلى أن وافق أبو الخيزران على نقلهم، وهو سائق شاحنة ماء مصاب بعنّة بسبب جرح كان قد أصيب به في الحرب. وفي مرحلة حرجة والشمس تضرب بسياطها تعوّق شاحنة أبي الخيزران على الحدود بفعل نقاش تافه مع الجنود يتعلق بصديقة مزعومة له في البصرة. بعدها انطلق أبو الخيزران بسرعة، فعبر الحدود، ثم فتح الصهريج؛ ووجد «المسافرين» الثلاثة أمواتاً، فألقى الجثث في أقرب مزبلة عامّة، مجرداً في أثناء ذلك أجسادهم من متعلقاتهم الثمينة، ومتسائلاً: لماذا لم يدقوا جدار الخزان؟. إن الرسالة الرمزية هنا شديدة الإيلام في مباشرتها. وفي روايته اللاحقة **ما تبقى لكم** (1966) (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1988 تحت عنوان What remains for you)، عالج كنفاني العناصر الرمزية بالقدرة نفسها، وينبغي أن نضيف إليها، ذلك الربط الطريف بين الشخصية والزمن والأسلوب. يقول المؤلف، في مقدمته لهذا العمل، الذي يتناول حياة أسرة شردت بفعل أحداث 1948: إن الزمن والصحراء يشتركان مع ثلاث شخصيات بوصفهم جميعاً «أبطال الرواية». في هذه الرواية يخوض كل من حامد وأخته مريم معاركه الخاصة، هو في محاولته اختراق الصحراء للانضمام إلى أمه في الأردن، وهي في محاولتها التخلص من زوجها الخائن زكريا. وقد وظف المؤلف دقات الساعة على الحائط وخفقان أرض الصحراء بوصفها رموزاً لتصاعد الصراع المشترك مع الأعداء الداخليين والخارجيين. كما مزج مشاهد من مجريات الحدثين كليهما مستعملاً أنماطاً طباعيّة متباينة للإشارة إلى الانتقال من شخصية لأخرى، ومن إطار زمني أو

مكاني لآخر. وبهذه الطريقة صُورت العائلة الفلسطينية المهجرة متكاتفة في صراعها، على الرغم من تباين الأوضاع والرؤى.

أما جبرا إبراهيم جبرا فهو واحد من أكثر الشخصيات الثقافية العربية علوّ صيت، فقد كان شاعراً ومترجماً - لأعمال شكسبير خاصة - وناقداً أدبياً وتشكيلياً، إلى جانب كونه روائياً. كما أن شخصيات رواياته مجلوبة من دوائر المثقفين: كتاب، وفنانون، وأطباء، ومفكرون سياسيون متطرفون، وأشباههم. وبسبب سعة ثقافة جبرا (كتب روايته الأولى **صيادون في شارع ضيق** Hunters on a narrow street بالإنجليزية، ونشرها في لندن عام 1960)[2] فليس من المستغرب أن تكون رواياته مليئة بمناقشات لأعمال أدبية، وتشكيلية، وفلسفية، تثير مسألة القراء التي سنتحدث عنها لاحقاً. لقد تناول جبرا في روايتيه الأخيرتين: **عالم بلا خرائط** (1983) التي كتبها بالاشتراك مع عبدالرحمن منيف، و**الغرف الأخرى** (1986) قضايا معاصرية بصورة أكثر شمولية من رواياته السابقة، والعمل الأخير بصفة خاصة عبارة عن رؤية كابوسية لجماعة تستغل خفاء هويتها وتزدهر عليه. ولكن عناية جبرا في رواياته التي سبقت هذين العملين كانت منصبة على مصير الفلسطينيين في المنفى، نرى هذا بوضوح في روايته **السفينة** (1979) (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1985 تحت عنوان The ship، التي تجري أحداثها في سفينة سياحية في البحر المتوسط، يلتقي على ظهرها **صدفة** أناس يعرف بعضهم بعضاً، ينتمون إلى مناطق شتى من الشرق الأوسط. وقد ربطت الرواية مأساة فالح، وهو جرّاح بغدادي حاذق، لكنه متهكم ينتهي أمره إلى الانتحار، بقصة وديع عسّاف الذي يتطلع إلى العودة إلى بلاده فلسطين التي قص جبرا فقدها في العام 1948 بتفصيل حيّ، وبقصة عصام السلمان الذي أحبط التعصب القَبَلي العربي حبه طويل العهد للُمى الجميلة زوجة فالح. ووظف جبرا في روايته **البحث عن وليد مسعود**، (1978) وسيلة أخرى ليجمع عينة ممثلة للمجتمع العربي حول موضوع فلسطين. وكانت الوسيلة في هذه الحالة شريطاً مسجلاً بصوت وليد مسعود المثقف

الفلسطيني الذي اختفى، وربما قُتل. وبعد استماع بعض معارفه من الذكور والإناث للرسالة التي تضمنها الشريط شرعوا يروون، في فصول متلاحقة، مجريات علاقاتهم بـ «البطل» المفقود. وقد حقّق أسلوب حياته المعقد، وشبكة صلاته بالفدائيين، والدوائر الثقافية، صورة دقيقة للتاريخ الحديث للشعب الفلسطيني، وضروب التوتر التي يتضمنها بحث هذا الشعب عن حلول لمشكلته.

وأما إميل حبيبي فقد عُني، في أكثر أعماله بروزاً، بحياة الفلسطينيين الذين يعيشون مثله هو في إسرائيل نفسها. فـ **سداسية الأيام الستة** (1969) تحكي عن جملة لقاءات بين العرب الذين يعيشون في إسرائيل وأقاربهم الذين يعيشون في أمكنة أخرى. وروايته الشهيرة **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (1974 و1977) (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1982 تحت عنوان The secret life of Saeed, the ill-fated pessoptimist) تصور بسخرية مغلفة بطبقة كثيفة من التهكم الحلو - المرّ، الحياة اليومية التي يعيشها سعيد الفلسطيني الذي يرغب التعاون مع الإسرائليين؛ فيلفى نفسه واقعاً في مختلف أشكال التناقض والكوابيس البيروقراطية، ولا يجد له ملجأ إلا «التشاؤل». إن لغة العنوان المُحْكَمة على نحو استثنائي، ووجود بطل مضاد فَكِه، وحس السخرية المتولد عن ذلك، والاعتماد على فصول قصيرة لسرد الأحداث؛ ذلك كله منح هذه الرواية طابعاً تجديدياً مميزاً في النتاج الروائي العربي الحديث، وربطها بفن المقامة الكلاسيكي الذي وظف هو أيضاً - كما أشرنا في الفصل السابق - لملاحظة العادات والمواقف وانتقادها ضمناً.

لقد صرف هؤلاء الروائيون الثلاثة عنايتهم في أعمالهم إلى الجوانب الكبرى من المأساة الفلسطينية، على أن أزمنة الصراع الفعلي مع العدو دائمة الظهور في تلك الأعمال بصورة غير مباشرة. هذا الوضع الشائك وأوجهه المختلفة تناوله روائيون آخرون على امتداد الوطن العربي بطرائق متعددة. فقد تعامل بعضهم مع فئة معينة من الشعب الفلسطيني على مدى زمني طويل، مثل رواية **الرحيل**

(1969) لنبيل خوري، التي تتتبع انتقال أبي عدنان من بيته إبان الثلاثينيات إلى المنفى في بيت لحم عام 1948، ثم انتقاله كرة أخرى عام 1967 إلى مخيم للاجئين في الأردن. ووظف رشاد أبو شاور روايته **العشّاق** (1977) لتقديم صورة للحياة في أريحا فيما بين أربعينيات القرن العشرين والعام 1967. وكان الصراعان الرئيسان في العام 1948 (الذي سَمي النكبة)، والعام 1967 (الذي سمي النكسة) ونتائجهما المباشرة موضوعاً لعدد كبير من الأعمال الروائية. فإلى جانب أعمال كنفاني وجبرا التي ناقشناها، والتي تناولت أحداث العام 1948، ينبغي أن نذكر رواية **تفاح المجانين** (د.ت) ليحيى يخلف (المولود عام 1944) التي تتبنى رؤية خادعة شبه طفولية في تصويرها الحاذق لهزيمة العرب. أما عن حرب العام 1967 فالقائمة قد تطول على نحو مفرط، غير أن عينة ممثلة لهذه الروايات يمكن أن تضم رواية **حارة النصارى** (1969) لنبيل خوري التي تقع أحداثها في القدس، ورواية **الكابوس** (1968) لأمين شنار التي وظفت ذكريات جَدٍ بوصفها وسيلة لتناول الموضوع برمزية عميقة، ورواية **قارب الزمن** (1970) لعبدالنبي حجازي، التي تجري في بلدة القنيطرة على الحدود السورية، ورواية **حين تركنا الجسر** (1976) لعبدالرحمن منيف، (المولود عام 1933). ولكن من بين الذين وظفوا الرواية وسيلة لتصوير الصراع وإبداء ملحوظات على مجرياته، ينبغي أن نذكر بصفة خاصة عملين للروائي وعالم الاجتماع اللبناني حليم بركات (المولود عام 1933) هما: **ستة أيام** (1961)، و**عودة الطائر إلى البحر** (1969) (ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، ونشرت عام 1974 تحت عنوان Days of dust). تقع أحداث الرواية الأولى خلال أحداث عام 1948، وتظهر فيها بلدة دير البحر الساحلية محاصرة بالقوات الصهيونية. ومن خلال عيني البطل سهيل، يطّلع القارئ على مراحل الصراع والانهيار النهائي، ويطّلع أيضاً على بعض القوى الاجتماعية التي قادت إلى إحساس بالجمود، وهي حالة رُمز لها رمزاً جيداً بساعة القرية التي ظلت دون حراك لسنوات. وتظهر عين بركات - عالم الاجتماع - التحليلية بوضوح في الرواية الثانية، الذي قال بركات نفسه: إن بطلها «رمزي» الذي يدرس في بيروت، يمكن أن يفهم بوصفه «رمزي

أنا ». تمتاز هذه الرواية بتصويرها القتال في عدد من المواقع بنظرة خاطفة شبه سينمائية، كان من شأنها تقديم صورة مؤلمة بالغة الوضوح للسرعة التي غمرت بها الأحداث العرب: أخبار الانتصارات الكاذبة، وضرب المدنيين بالنابالم في الضفة الغربية في أثناء هربهم إلى الأردن، واستقالة عبد الناصر، وتظاهرات الطلاب المطالبة ببقائه. وقد أطّر الكاتب الفصول الوسطى - التي تعرض أحداث «الأيام الستة» بمباشرة ودقة شديدتين - بقسمين يصفان زيارة رمزي لعمان لتقويم المأساة الإنسانية (بُنِيَ القص هنا على إعادة كتابة حكاية الخَلق التي وردت في سفر التكوين). إن تطويق أحداث الصراع بوصف نتائجه يبعد هذه الرواية عن أن تكون مجرد وصف بالغ الواقعية لأحداث حرب الأيام الستة، ويجعل منها إسهاماً مهماً في تحليل أسس القيم الاجتماعية العربية بصفة عامة.

لقد كان تأثير حرب يونيو شديد الوطأة على العالم العربي كله. وغني عن القول إن الروائيين كانوا جزءاً من مجريات تحليل الذات ونقدها. فمدرس التاريخ، منصور، بطل رواية **الاشجار واغتيال مرزوق** (1973) لعبدالرحمن منيف، يعمل على استكشاف أبعاد الخسارة، ووسائل الخروج منها، ونقد الذات، فيتبين له أن السلطات تواصل فرض قيود صارمة على توظيف التأويل التاريخي من حيث هو وسيلة احتجاج سياسية واجتماعية، وإدريس، بطل رواية **الأبتر** (1970) لممدوح عدوان (المولود عام 1941) يرفض مغادرة القنيطرة بخلاف بقية أهل قريته، ويبقى فيها ليواجه القوات الإسرائيلية. وقد بلغ من مقاومة هذا الرجل، الذي يبلغ الستين، لمحاولات الإسرائيليين تأسيس مستعمرة، أنهم عمدوا في النهاية إلى تدمير قريته وقتله. وجعلت الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة (المولودة عام 1941) بطل روايتها **الصبّار** (1976) (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1985 تحت عنوان Wild thorns) يقوم برحلة معاكسة في اتجاهها لرحلة رجال كنفاني الثلاثة في **رجال في الشمس**، إذ ترك أسامة وظيفته في الخليج متجهاً إلى الضفة الغربية المحتلة. ولما كان مكلفاً من المقاومة بنسف الحافلات التي تقل عمالاً فلسطينيين إلى إسرائيل، فقد هلع لاكتشافه أن أسرته وأصدقاءه ورفاق طفولته أخذوا بالتكيف مع واقع

الاحتلال. ولرفضه بعناد الاستماع إلى حجج أصدقائه وأسرته، مضى قدماً في تنفيذ خطته. وكان العمال الذين قتلوا من جراء الانفجار من أهل بلدته هو. ثم قتل أسامة ورفاقه في الكفاح في تبادل لإطلاق النار أعقب الانفجار. ولم تكن تلك هي النهاية ، إذ عمدت القوات الإسرائيلية، وفقاً لسياستها، إلى إخلاء منزل أهله و نسفه.

وكان جزءاً من مجريات اختبار الذات والبحث عن بدائل، ظهور الفدائيين بوصفهم وسيلة لمواجهة نتائج الهزيمة، وصيغة تنفيس عن غضب وإحباط طال كتمانهما. ففي رواية **البحث عن وليد مسعود** لجبرا، المذكورة آنفاً، نجد كلا من وليد وابنه مروان على صلة وثيقة بخلية فدائية يتدرب معها ويقاتل إلى جانبها. وفي رواية بعنوان **مجموعة 778** (1974) لتوفيق فياض، تُنقل الأحداث إلى داخل إسرائيل نفسها، حيث مجموعة رجال في عكا تدفعهم كارثة 1967 إلى القيام بعمليات فدائية مستعينين بصلاتهم بأشخاص في الضفة الغربية. ولكن جهودهم تمنى بالفشل منذ البدء؛ نتيجة فقر المعلومات والإمدادات. ويؤدي هذا إلى الكشف عن فقد الإخلاص والتنظيم في أوساط القيادة في الضفة الغربية، وهو أمر يعكس، إلى حد بعيد، الدلالات الضمنية لرواية سحر خليفة التي ناقشناها تواً. وإن كان عمل فياض، شبه الصحفي، قد عني بفئة واحدة، فقد اختارت ليلى عسيران (المولودة عام 1936) ثلاث عواصم عربية لتوفر لروايتها **عصافير الفجر** (1968) بعداً مكانياً واسعاً. تحكي الرواية عن أسرة لبنانية تعيش في بيروت يحيرها اختفاء ابنها سلمان الذي كان يدرس في ألمانيا. وكان سلمان، في حقيقة الأمر، قد انضم إلى خلية فدائية في القدس. وعندما أصيب في القتال طلب أن يعود إلى أسرته في بيروت، فأسعد أخته مريم قرارهُ قطع دراسته في أوروبا، وأكد موقفها هذا قرارها هي ألاّ تقترن بعصام الشاب اللبناني المستهتر الذي يرفض الانخراط في الصراع. أما المدينة الثالثة التي تجري فيها الرواية فهي عمان، حيث نجد طبيباً مضطراً إلى تحمل الوضع الميؤس منه في المخيمات التي ظهرت بعد الفيضان البشري من اللاجئين.

الحرب الأهلية في لبنان

تعود صلة تاريخ لبنان الحديث بالفلسطينيين إلى عام 1948، بل قبل هذا التاريخ. على أن التسوية المؤقته والمضطربة بين الأجناس والطوائف الدينية المختلفة التي جاءت نتيجة لقيام لبنان بوصفه دولة، وكانت تعاني في ذلك الحين من موجات لاجئي 1948، صارت تحت وطأة شديدة، بعد عام 1967. ذلك أن هجمات الفلسطينيين عبر الحدود اللبنانية على إسرائيل، وردود فعلها الانتقامية، إضافة إلى الولاءات السياسية المعقدة ذات الطبيعتين المحلية والدولية، كل ذلك أسهم في تأجيج الوضع المتوتر. ومن الصعب تحديد متى بدأت الحرب الأهلية في لبنان؟ على أنه عندما حل عام 1975 كان القتال بين مختلف الطوائف متفشياً، ولايزال الصراع مستمراً حتى كتابة هذه الكلمات. ومن عوامل زيادة التوتر واستمرار الآلام، هجمات إسرائيل الانتقامية ضد الفلسطينيين المسلحين في لبنان. وقد كُتب فصل آخر من فصول التراجيديا الفلسطينية عام 1976، عندما تعرض اللاجئون في مخيم تل الزعتر لمذبحة قامت بها القوات المسيحية. ودخل الجيش الإسرائيلي لبنان في حملة انتقام أخرى عام 1982، على أنه اتجه، هذه المرة، نحو الشمال، إلى بيروت، وإبان سيطرته عليها حدثت مذبحة مخيمي صبرا وشاتيلا في الجنوب من المدينة. وقد بلغ هذا العمل درجة من الوحشية يصعب تصديقها، حتى في هذه المنطقة التي ألِفت الصراع.

وبفعل هذه الدوامة من العنف الجماعي، تحولت مدينة بيروت، وهي واحدة من المراكز الثقافية والتجارية الرئيسة في الشرق الأوسط، إلى مدينة مجزأة، مكتنزة بالقذائف. على أن عدداً من الروائيين استطاع، بدرجة عالية من الإبداع، كشف الجوانب المتعددة لهذا الصراع، وأثره في المجتمع. ففي ضوء هذه الأحداث، نرى أن رواية توفيق يوسف عواد، **طواحين بيروت** المكتوبة عام 1972 (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1976 تحت عنوان Death in Beirut) أنبأت، على نحو حاد، عن المستقبل؛ ذلك أنها كشفت مظاهر التحزّب والفساد غِبّ حرب 1967

بوساطة حكاية الفتاة الشيعية «تميمة» التي قدمت إلى بيروت من جنوب لبنان. وزاوجت غادة السمان (المولودة 1942) في روايتها **كوابيس بيروت** (1976) بين الواقع والفنتازيا الكابوسية؛ لتصور القتال الذي كان دائراً في نوفمبر من عام 1975 حول منطقة الفنادق في بيروت، في الوقت الذي كانت فيه بطلة الرواية محاصرة في المنطقة مع عمها وابن عمتها. وتعدّ رواية **حكاية زهرة** (1980) (ترجمت إلى الإنجليزية ونشرت عام 1986 تحت عنوان The story of Zahra) لحنان الشيخ، إحدى الإضافات ذات الأهمية البالغة لفن الرواية العربية؛ وذلك للطريقة المؤثرة التي قدمت بها عدداً من القضايا إلى القارئ، إلى جانب حذقها في توظيف تقنيات القص، وبراعة أسلوبها. زهرة بطلة هذه الرواية مثل تميمة في رواية عوّاد، ابنة لعائلة شيعية من جنوب لبنان. تصور الرواية وقوف رجال العائلة ونسائها من زهرة مواقف معينة، ومواقفهم لا تقدم صورة دقيقة لوضع المرأة في المجتمع فحسب، بل هي، أيضاً، وعلى نحو أشمل، رموز لمواقف اجتماعية أسهمت في إشعال فتيل الحرب الأهلية واستمرارها. ولتهرب زهرة من لبنان الذي مزقته الحرب، ومن عُقدها الجنسية التي ولدها موقفها من والديها؛ أقدمت على زواج في أفريقيا محكوم عليه بالفشل سلفاً. وعندما عادت إلى لبنان وجدت نفسها في قلب الحرب، ووجدت لطاقاتها المكبوتة متنفساً على يدي قنّاص قد روع الحيّ الذي يسكنه. ولكن، في سياق منطق الحرب المقلوب، لم تجد علاقتهما فرصة لأن تصبح علاقة مثمرة؛ ففي نهاية الرواية تُقتل زهرةُ نفسها بإحدى رصاصات القناص نفسه. وفي رواية لإلياس خوري بعنوان **الجبل الصغير** (1977) - وهو اسم يطلق على «الأشرفية»، أحد الأحياء المسيحية في شرق بيروت - نجد نجاحاً مماثلاً لنجاح **حكاية زهرة** من حيث التصوير الروائي للمجتمع اللبناني، ولكن برمزية أعمق. توظف هذه الرواية القصص والنوادر الشعبية في بنية حكائية تنتقد بوساطتها أخلاق اللبنانين التجارية. ويبدو أنها توحي بأن الحرب سوف تستمر في المنطقة، حتى يتحقق المزيد من القبول بالاختلاف. وجاءت **أبواب المدينة** (1981) الرواية الثانية لإلياس خوري، أعمق من سابقتها، من حيث بعدها الرمزي. فالبطل هنا يعرف

بـ«الرجل» فحسب، ويسعى إلى الحصول على إذن بدخول مدينة مجهولة الاسم. وعندما دخلها شرع يتجول في أنحائها بارتباك وذهول، فالتقى بعدد من النساء الجميلات، غير أن علاقته بهن أعاقتها هلوساته، واضطراب ذاكرته. وينتهي كل شيء في الرواية إلى إبهام كفكاوي السمة، مصوراً «الكابوس اللبناني» بدقة.

2 – العالم العربي وأوروبا: ثقافات تلتقي

في أثناء سعي العرب الطويل للمطالبة بالاستقلال عن القوى العظمى، وحصولهم عليه، بعد لأي، كان ثمة موضوعة وفرت وسيلة لتحليل العلاقة بين ثقافة العالم العربي والغرب التي اتصفت غالباً بالخصام والمجابهة، تلك هي زيارات العرب، الطلاب غالباً، للأقطار الأوروبية المختلفة. هذه الموضوعة كانت، كما نتذكر، مصدر إلهام لبعض الكتابات النثرية في فترة النهضة، وقد تبنّاها لاحقاً عدد من رواد الرواية أمثال توفيق الحكيم في مصر، وشكيب الجابري في سورية، وذي النون أيوب في العراق. والنماذج التي قدمها هؤلاء الكتاب، كررها في وقت لاحق روائيون من أقطار عربية أخرى، ففي المغرب، على سبيل المثال، نشر عبدالحميد بن جلون (المولود 1919) روايته **في الطفولة** سنة 1957، التي تظهر فيها النزعة إلى السيرة الذاتية بجلاء، كما كان الأمر عند الكتاب السابقين، بل إن عناية هذه الرواية بوصف تفاصيل الحياة في المدينة الإنجليزية بلغت حداً جعلها تبدو أقرب إلى أدب الرحلات – كـ **تخليص الإبريز** للطهطاوي الذي عرضنا له في الفصل السابق – منها إلى الرواية، وذلك على الرغم من أن ابن جلون بذل جهداً لإضفاء شيء من الحكائية على عمله. وقبل هذه الرواية بأربع سنوات (1953) أصدر سهيل إدريس (المولود عام 1923) في لبنان مجلة «**الآداب**» التي أضحت من أكثر الدوريات الأدبية تأثيراً في العالم العربي، والتي كان لها أن تؤكد بقوة على مبدأ الالتزام في الأدب. وفي السنة نفسها نشر سهيل إدريس بنفسه روايته **الحيّ اللاتيني** التي صورت، على نحو أعمق من سابقاتها، القضية العامة لصراع

الثقافات؛ وذلك بتحليل العلاقة الجسدية بين الرجال العرب والنساء الغربيات، والطرائق المتعددة التي يمكن أن توظف فيها هذه العلاقة لكشف قضايا أعم في مجال الاختلافات الاجتماعية والسياسية. فالطريقة التي يعامل بها بطل الحي اللاتيني عشيقته الفرنسية جانين مونتري، لا ترمز إلى القلق الوجودي فحسب، وهو واحد من موضوعات الكاتب المفضلة، بل ترمز، أيضاً، إلى الرغبة شبه المقصودة لإساءة الفهم التي يبدو أنها وسمت بميسمها موقف الثقافتين العربية والغربية تجاه بعضهما البعض في تلك الفترة.

على أن أعمق تحليل لضروب التوتر الكامنة في مجريات الاتصال والتبادل بين الثقافتين في فترة ما بعد الاستعمار، بلغ أعلى مستوى له، حتى الآن، في رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** (1966) (ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، ونشرت عام 1969 تحت عنوان Season of migration to the north) للكاتب السوداني الطيب صالح، (المولود عام 1929). في هذه الرواية أتى الطالب العربي الزائر للغرب من الجنوب، من أفريقيا، ولم يأت متوسلاً، بل ليقوم بدور المنتقم. وكانت الرهبة من الثقافة الغربية بعيدة عنه، إلى درجة أنه أضحى جزءاً منها. وبعد حصول البطل على وظيفة تعليمية في جامعة، وبعد أن تبناه المجتمع البريطاني، شرع في استغلال شغف ذلك المجتمع بكل ماهو غريب بوساطة عدد من العلاقات المدمرة مع نساء بريطانيات، بلغت ذورتها في الموت القريب من الطقوسية الذي تعرضت له زوجته **جين مورس**، عندما فشل في الحد من تحديها الساخر له. وعند عودته إلى بلده، بعد سبع سنوات، قابل راوي حكايته الذي عاش هو أيضاً فترة من الزمن في إنجلترا. تتكشف الرواية من خلال قصص متداخلة للراوي والبطل، وفيما تكشف لنا مجموعة كبيرة من العقد الثقافية، تتركنا مع عدد من الأسئلة المحيرة عما إذا كانت شخصية مصطفى سعيد التي قدمها لنا الراوي، هي في حقيقة الأمر، جزءاً من سيكولوجية الراوي نفسه. لقد برزت هذه الرواية بوصفها واحدة من أفضل الإضافات للقص العربي الحديث؛ وذلك بتوظيفها تقنية الاسترجاع أداة لتأطير

الحكاية المركزية، وعنايتها بالجوانب النفسية للشخصيات، وأصالة تصويرها القرية السودانية «ودّ حامد» التي موضع فيها الطيب صالح أعماله القصصية.

ويمكن القول إن دائرة توظيف هذا الموضوع اكتملت في رواية **المرأة والوردة** (1971) للمغربي محمد زفزاف (المولود عام 1945) التي يرحل بطلها محمد إلى فرنسا لتحقيق إحساسه الذاتي بهويته داخل الثقافة الأوروبية، غير أن نظرته للمجتمع الفرنسي تتغير بسبب ربطه نفسه بعالم الرذيلة في ذلك المجتمع. على أن الهدف الأساس من العمل هو إبداء بعض الملحوظات المعبرة عن فقدان الحرية في مجتمعه هو.

3 - بعد الاستقلال

حالما حققت الأقطار العربية استقلالها ، كانت الحاجة إلى ترسيخ هويتها الذاتية بوصفها أمة، إضافة إلى السعي، أحياناً، إلى تعزيز التحالفات الجديدة التي ظهرت في خضم الحركة الثورية، محفزاً رئيساً لظهور تقاليد الرواية الواقعية الاشتراكية التي كان لها أن تتتبع تطور حركة الاستقلال، وتحدد الأساس الاجتماعي الذي ستنبني عليه الحقبة الجديدة. ولقد حازعلى أعلى مكانة في هذا السياق، ومنذ أمد طويل، الروائي المصري نجيب محفوظ (المولود عام 1911) الذي كتب سلسة روايات عن وطنه الأم، وعن مدينته الأم، القاهرة، خلال أربعينيات القرن العشرين، والذي رسم في الثلاثية (1956-1957) مشهداً واسعاً لمجتمع يمر بمرحلة تحول مضطربة في المستويين الشخصي والعام، فيما بين عام 1917 والعقد الرابع من القرن العشرين. إن أعمال محفوظ تقف، في واقع الأمر، وحيدة من حيث سعة مداها الزمني وعنايتها الفائقة بتفاصيل الزمان والمكان، ومن ناحية طريقتها بالغة الحذق في رسم الشخصيات على نحو يصور صراع الأجيال في هذه الفترة. وقد تناول عدد من الروائيين الآخرين في أرجاء العالم العربي هذه الموضوعة في سياق مجتمعاتهم الخاصة، ولكن على نحو أقل مما فعل محفوظ.

تحليل مسار الثورة والتحول

إن تركيز الروايات الأولى في أقطار مثل السودان والجزائر والمغرب على قضية مقاومة الاحتلال والأحداث التي قادت إلى الاستقلال، ليس أمراً مستغرباً؛ ذلك أن حصول هذه الأقطار على الاستقلال كان هو نفسه محفزاً أساسياً لظهور فن الرواية فيها. ومن تلك الروايات، على سبيل المثال، رواية **من أجل ليلى** (1960) للسوداني حسن فضل، **ولقاء عند الغروب** (1963) للسوداني أمين محمد زيدان. وصور المغربي عبد الكريم غلاب (المولود عام 1919) في رواياته المقاومة ضد الفرنسيين، والفروق الطبقية داخل المجتمع ، ونظامي التعليم المنفصلين، وقضايا أخرى كثيرة لم يكن حلها ميسوراً بمجرد الحصول على الاستقلال. ولما كانت الجزائر قد مرت ربما بأطول وأمرّ حرب استقلال فيما بين عامي 1954 و1962؛ فمن الطبعي أن تأتي أدق صورة في الأدب العربي الحديث لمقاومة المحتل والأحداث التي تلتها، من قلم كاتب جزائري هو الطاهر وطّار (المولود عام 1936) الذي تناول في روايته **اللاز** (1974)[3] - وهو اسم البطل - مشكلة تكررت في فترة مابعد الاستقلال في العالم العربي. فاللاز هو الابن غير الشرعي لزيدان الشيوعي الذي يقود خلية من الفدائيين في الجبال، وكان اللاز، الذي لم يكن يعرف من هو والده، يعمل مخبراً للفدائيين في معسكر فرنسي، ولكنه تعرض لخيانة كشفت أمره ففر إلى مخبأ والده، واكتشف أن والده على وشك الموت قتلاً؛ بسبب رفضه الاستجابة لطلب المسلمين من أعضاء الجبهة الوطنية التخلي عن معتقداته الماركسية. وهكذا بعد الصراع الدامي طويل الأمد من أجل الاستقلال، بقيت خلافات أخرى تنتظر الحسم.

وأولى روائيون آخرون الصراع ضد المحتلين قليلاً من العناية، مقابل التركيز على الماضي السيئ وما كان يكتنفه من فساد سياسي بصفة خاصة. وذلك كالكاتب العراقي ذي النون أيوب. وقد تبعه في هذا النهج كاتب عراقي آخرهو غانم الدبّاغ (المولود عام 1923) الذي وظف خليل، الشخصية الرئيسة في روايته **ضجة في الزقاق** (1975)، ليصور فساد صغار موظفي الدولة في مدينة الموصل

إبان «حكم» نوري السعيد في خمسينيات القرن العشرين. وعلى مدى زمني أوسع صور الكاتب السوري صدقي إسماعيل (1924-1972) في روايته **العصاة** (1964) الفساد السياسي في سورية من بداية القرن العشرين حتى عام 1948، وأثره في ثلاثة أجيال ينتمون إلى أسرة من سُراة حلب. فعلى حين كان الجيل الأول محسوباً على الحكم التركي، جذبت الجيل الثاني القضيةُ الوطنية ضد الفرنسيين، على أن دلالة الرواية الحقيقية على الحاضر والمستقبل تكمن في تصوير الجيل الثالث الذي يجد نفسه في صراع مع الفساد والإحباط بين أبناء وطنه. وإلى جانب تصوير حنّا مينه في رواياته المبكرة - التي أشرنا إليها سابقاً - مقاومة السوريين للاستعمار الفرنسي بواقعية دقيقة، وظف فترة الاستعمار الفرنسي أيضاً، وعلى نحو خلاق، في روايته **الشمس في يوم غائم** (1973) ليبين الحاجة إلى التغيير الاجتماعي؛ وذلك من خلال حكاية فتى من أسرة وجيهة تعيش على ذكرى أمجادها الغابرة، يقع في حب فتاة فقيرة يتعلم منها رقصة شعبية معينة في بداية الرواية. وبعد هذه التهيئة لمسرح الأحداث برمزية واضحة إلى حد ما، تبدأ القصة بثورة البطل ضد موروث طبقته الاجتماعية نفسها، واستغلالها الفقراء.

الأرض والفلاحون: المدينة والريف

بعد مواجهة طويلة الأمد، بل صراع مع القوى الخارجية، التفتت الأقطار العربية المستقلة حديثاً - والتي كان عدد منها يواجه تحدي تحقيق الأهداف التي كانت جزءاً من مشروع الثورة - إلى البرنامج الضخم للإصلاح الاجتماعي، الذي بقي ميراثاً من أزمنة سابقة. ولما كان الاعتراض على استغلال الفلاحين والأرض اعتراضاً جماعياً مرتفع الصوت منذ فترة ما قبل الاستقلال، فليس من المستغرب أن يكون الإصلاح الزراعي من أهم أولويات الجيل الجديد من الحكومات العربية، وأن يكون النوع الروائي حقلا خصباً لتصوير الحاجة إلى الإجراءات الإصلاحية وتطبيقها، مثل رواية **اليد والأرض والماء** (1948) لذي النون أيوب التي تناولت

الفساد الإداري والاستغلال في الريف العراقي أيام الحكم الملكي، وتنبأت بالإصلاحات التي بدأتها أقطار عربية عدة، ومثل الرواية الشهيرة، **الأرض** (1954) (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1962 تحت عنوان Egyptian earth) لعبدالرحمن الشرقاوي التي صورت، على نحو فوري إلى حد ما، القوانين التي صدرت في مصر بُعيد الثورة. وقد تكرر الأنموذج نفسه في أعمال أخرى. كما ظهر هذا الموضوع بصفة خاصة في الأعمال المنتجة في قطرين هما الجزائر وسورية. ففي الجزائر موضع الطاهر وطار روايته **الزلزال** (1974) في مدينة قسطنطينه؛ ليس بسبب كونها مركزا للمحافظة الدينية فحسب، بل لأنها أيضاً، منحت اسمها لآخر محاولة قام بها الفرنسيون لإعادة تنظيم الزراعة في الجزائر قبل الاستقلال. في هذه الرواية يتجول الشيخ **عبدالمجيد بو أرواح** في مختلف مناطق المدينة، المبنية على صدع بركاني، وهو يردد آية من القرآن [الكريم] عن الزلازل. وفي سياق بحث الشيخ بلا جدوى عن أقربائه ليتنازل لهم عن حصص من أرضه - من أجل أن يتجنب قيود قوانين الإصلاح الزراعي الجديدة - يُلقي القارئ، من خلال عيني الشيخ المشمأزتين، نظرة بالغة التأثير، على التحولات التي نتجت عن الثورة، كل هذا في فضاء روائي بُنِيَ بإحكام. وتناول الطاهر وطار الموضوعة نفسها كرة أخرى في روايته الثانية عن اللاز، **اللاز: العشق والموت في الزمن الحراشي** (1982). وفي سورية تناول عدد من روائيي الواقعية الاشتراكية مشكلات الفلاحين في بلدهم، ولكن لا بد من التسليم بأن هذه الروايات تميل، غالباً، إلى تأكيد الموقف الذي كرر مراراً، وهو أن الالتزام بقضية ما لا يضمن إنتاج عمل أدبي جيد ولا نظرة نقدية إيجابية إليه. على هذا النحو تصدى أديب نحوي لقضية الإقطاع في روايته **متى يعود المطر** (1958)، وتناول فارس زرزور في روايته **الحفاة** (1971) استغلال العمال المهاجرين، وتعامل في روايته **المذنبون** (1974) مع القحط والابتزاز. على أننا نجد في رواية **السنديانه** (1971) لعبد النبي حجازي، عملاً سردياً أكثر إحكاماً، كتب بحذق فني عن قرية في الريف السوري، يستغل مختارها ظروف فقر أهلها المدقع لمصلحته الخاصة.

في الرواية الحديثة كما في الشعر تظهر المدينة، وخاصة العاصمة، كما في الأعمال السابقة، بوصفها «مركزاً للانتهازية والبؤس، وعدم العدالة الاجتماعية والدسائس السياسية» حسب تعبير سلمى الجيوسي. وقد وفّرت العلاقة المضطربة بين الريف والمدينة، مجالاً لتوسع الرواية العربية الحديثة في موضوعة الريف. ففي المغرب العربي خلقت هجرة جماعات الفلاحين إلى المدينة مشكلات للطرفين، كما في الرواية الجزائرية المبكرة **ريح الجنوب** (1971) لعبدالحميد بن هدوقه (المولود عام 1929) التي تناولت قضية التوتر بين المدينة والقرية من خلال قرار **نفيسة** - الفتاة ذات الثمانية عشر عاماً - الذهاب إلى المدينة من أجل الدراسة. وتناولت الرواية أيضا قضية الأعراف التقليدية التي أجبرت «نفيسة» على الاقتران برجل أكبر منها سناً. وفي رواية **الطيبون** (1971) التي فازت بجائزة، يحلل مبارك ربيع طبيعة المجتمع المغربي، ويعرض التوتر نفسه بين المدينة والقرية، ولكن في محيط المدينة. في هذه الرواية تظهر الأرض ومن يقيمون عليها ويقتاتون من ورائها، رهينان في أيدي ملاّك الأراضي الذين يعيشون بعيداً عنها. على أن أجود تصوير لنأي المدينة وطبيعتها الأجنبية عن حياة المزارعين نجده في رواية **النهايات** (1978) (ترجمت إلى الإنجليزية، ونشرت عام 1988 تحت عنوان Endings) لعبدالرحمن منيف، التي يظهر فيها، على خلفية الصحراء، الصراع ضد قوى الطبيعة المفزعة الذي يواجهه سكان قرية «طيبة» كلهم، وخاصة بطلها في الصيد غريب الأطوار عسّاف. وتصور الرواية تَلَقّي أهل القرية زيارات شكلية من أقاربهم الذين يعيشون في المدينة، والذين يقدمون لهم وعوداً ببناء سد جديد في القرية، لكنهم ينظرون إليها بشك متولد عن الإهمال الذي يتعرضون له، وعن بعدهم عن المدينة، ونظرة أهلها الدونية إليهم.

العائلة في المجتمع: التربية

إذا تذكرنا تاريخ الرواية في الثقافات الأخرى، بوصفها جنساً أدبياً؛ فلن

نستغرب أن تشهد الفترة التي أعقبت الثورة والاستقلال في العالم العربي ظهور عدد كبير من الأعمال التي عنيت بأهم مؤسسة اجتماعية، ألا وهي العائلة. تلك الوحدة الاجتماعية التي تعمل - حسب تعبير لوكاش - بوصفها «وسيلة الاستمرار الطبيعي للحياة». ففي الوقت الذي شرع فيه كل قطر عربي في تحديد أولوياته السياسية والاجتماعية، كتب عدد من الروائيين - خلال خمسينيات القرن العشرين خاصة - أعمالاً تصور ضروب التوتر التقليدي في حياة العائلة. فرواية «**ثم أزهر الحزن**» (1963) لفاضل السباعي (المولود عام 1920) تقع فيمابين 1958-1961 وهي سنوات الجمهورية العربية المتحدة، عندما اتحدت مصر وسورية سياسياً. وقد عكست طبيعة ذلك الزمن العلاقاتُ العاطفية، والاتصالات التربوية بين القطرين التي شملت عدداً من أفراد الأسرة الواحدة. تصور الرواية معاناة كوثر - وهي أم لعائلة حلبية توفي زوجها - في سبيل إعالة أسرتها المكونة من بناتها الخمس وابنها الصغير (ربما كانت «كوثر» صدى لنفيسة في **بداية ونهاية** (1951) لنجيب محفوظ). وفيما كانت كوثر تكافح من أجل الحفاظ على مسيرة بناتها الدراسية، واستقامتهن الأخلاقية، كان عليها أيضاً أن تتفادى تحرشات الحاج هلال، الرجل المزواج. تلك النتائج المترتبة على تفكك العائلة التي حاولت كوثر تفاديها بصعوبة، تظهر في رواية **مكاتيب الغرام** [1956][4] لحسيب كيالي، التي تصور، بطريقة بالغة المباشرة، كيف يجني على الأبناء سلوكُ الوالدين، وبخاصة الأم الفاجرة. ولقد كان نظام التعليم هو منطقة احتكاك بنات كوثر في رواية السباعي بقوى التغيير مباشرة. وفي هذا السياق وضح المغربيان عبدالكريم غلاب في روايته **دفنا الماضي** (1966)، والبكري أحمد السباعي في روايته **بوتقة الحياة** (1966) الفروق بين التعليم التقليدي الذي يتخذ من المسجد قاعدة له، ونظام المدارس المديني الحديث، وهي قضية ذات شأن في المغرب العربي ولايزال النقاش حولها مستمراً. أما في المشرق العربي فقد عنيت الرواية بالتعليم الجامعي؛ ذلك أن الفرص التي حصل عليها أول جيل جامعي، أدت إلى تغيرات حادة في العائلة والمجتمع بصفة عامة.

ففي السودان عُني الروائيون بتأكيد الدور المباشر الذي قام به الطلاب الجامعيون في احتضان الثورة وتطوير أهدافها خلال أربعينيات القرن العشرين وخمسينياته. هذا ماتظهره، على سبيل المثال، رواية **بداية الربيع** (1958) لأبو بكر خالد (1935-1976)، و**لقاء عند الغروب** (1963) لأمين محمد زين. وفي سورية كانت هذه القضية موضوعاً لروايتين لهاني الراهب (المولود عام 1939) هما **المهزومون** (1961)، و**شرخ في تاريخ طويل** (1969) اللتان تكشفان، في سياق محاولة المجتمع تحديد وجهته المستقبلية، نظرة الطلاب الجامعيين إلى السياسية والثقافة والجنس، وتوضحان بجلاء الإحساس بالاغتراب الذي كان، غالباً، نتاج البيئة الثقافية التي تغيرت على نحو حاد.

هذه الفرص التعليمية، وما نتج عنها من تغير في المواقف، قادت غالباً إلى صدامات خطيرة بين مختلف الأجيال داخل كل عائلة. وقد عبر عن الألم الذي يمكن أن يحدثه مثل هذا الصراع عنوانُ رواية كرست نفسها لهذا الموضوع، هي **غرباء في أوطاننا** (1972) لوليد مدفعي، التي يثور فيها أبناء العائلة على أبيهم المتسلط، وترفض أختهم وداد فكرة الزواج المعدّ سلفاً. والصورة نفسها قدمتها رواية **الخندق الغميق** (1958) لسهيل إدريس، إذ تصطدم فيها القيم التقليدية المبنية على الدين التي تمثلها شخصية «فوزي» ربّ العائلة، بالقيم الدنيوية في المجتمع اللبناني التي يمثلها أبناؤه. وقد صُور هذا بدقة بالغة بوساطة استخفاف أصدقاء الأبناء بالقيم التي تلقاها هؤلاء في المنزل.

وعنيت الرواية العربية، منذ بداياتها تقريباً، بوضع المرأة عناية خاصة. ففي مصر كان هذا الموضوع قضية أساسية في رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل الصادرة عام 1913، وفي زمن لاحق تاريخياً، ولكن في مرحلة مبكرة من تطور الرواية في الجزائر، تناول الموضوع نفسه أحمد رضا حوحو في روايته **غادة أم القرى**. وإن كان مقدار تغير النظرة التقليدية إلى المرأة لايزال أمراً قابلاً للنقاش، فإن مسألة دور المرأة في المجتمع ونظرته إليها أضحت قضية رئيسة في الرواية العربية. رائدتان من

رائدات التعبير، الصريح نسبياً، عن نظرة المرأة إلى الرجل، كانتا ليلى بعلبكي (المولودة عام 1936) في روايتيها **أنا أحيا** (1958)، و**الآلهة الممسوخة** (1960) اللتين قدمت فيهما صورة لحياة فتاة شابة، اتسمت بالتشاؤم وشدة التركيز على الذات. وكوليت خوري (المولودة عام 1937) في روايتها **أيام معه** (1959) التي كانت أكثر إيجابية من حيث إن بطلتها نبذت حبيبها ضعيف الشخصية. ومازالت المرأة تكافح في مجتمعات عربية أخرى من أجل الحصول على مزيد من حقوقها الأساسية، كما يُظهر ذلك بوضوح حديث نفيسة، بطلة **ريح الجنوب** لعبدالحميد بن هدوقة، لأمها:

« قولي له [أبي] لن أتزوج، ولن انقطع عن دراستي. سأعود إلى الجزائر مهما كانت الحال [...] الذل الذي عشت أنت فيه لن أعيشه ! كوني أمًا لغيري إن شئت. وليكن أبًا لمن أراد، أما أنا فلن أدع هذه اللعنة تبلغ مني ما بلغت من غيري. لست امرأة، أفهمت؟ لست امرأة »[5].

وفي السنوات الأخيرة أضحى صوت الكاتبات أكثر جرأة، ليس من حيث تناول علاقات النساء بالرجال ونظرتهن إليهم فحسب، بل ورغبتهن اكتشاف الجوانب الوجدانيّة والحسيّة العميقة المتعلقة بذواتهن. يمكن أن نرى هذا بوضوح في أعمال بعض الشخصيات السياسية النسائية المعروفة مثل نوال السعداوي في مصر. وقد كانت المأساة الاجتماعية في لبنان حافزاً لعدد كبير من الكاتبات (سبق أن أشرنا من بينهن إلى غادة السمّان وحنان الشيخ) اللائي عنين بمصير بلادهن، وكشفن عن الوحشية وعبث التوق إلى التخريب الذي شهدنه يحيط بهن. وقد صاحبت هذا الكشف حاسة جديدة من الاندفاع والشعور بالحرية، التي ربما كانت ناتجة عن الفوضى ذاتها التي كتبن أعمالهن في خضمها.

الفرد وهويته: الاضطهاد والاغتراب

استعمل عدد من النقاد، الذين ناقشوا كتابات المرأة، صورة القفص أو

السجن لوصف الافتقار إلى الحرية الذي يشعر به الكثير من النساء في بيئة الأعراف التقليدية. ووضع المرأة هذا داخل تراتبية السلطة العائلية، يمثل أنموذجاً مصغراً لذات القيود على الحرية التي تخضع لها، بانتظام مؤسف، فئة الذكور من السكان. فإن كانت فترة مابعد الاستقلال في بلدان عربية كثيرة قد أدت إلى بهجة حماسية وانفتاح على جبهة عريضة داخلياً ودولياً، فقد تبعها، على المستوى الفردي، بعد عقد من الزمن أو أكثر، اضطهاد وفقد للحريات المدنية. وهو وضع تناوله الروائيون العرب في عدد من الأعمال، مجازفين بحرياتهم هم أنفسهم في كثير من الأحيان. وكان السجن غالباً هو مآل أبطال الروايات الثائرين على النظام الاجتماعي والسياسي القائم، والخارجين عنه. وإن كان الروائي المغربي عبد الكريم غلاّب قد جعل بطل روايته المبكرة، **سبعة أبواب** (1965)، أحد المكافحين القوميين من أجل الاستقلال، وسمح لرفيقه في الزنزانة برواية «قصص عن البطولة الوطنية»؛ فإن عددا من الروايات المكتوبة لاحقاً في أرجاء الوطن العربي، تقدم للقارئ صورة مفزعة لمجتمعات عدة تقمع المعارضة الثقافية، وتخضع الجماهير لمختلف صنوف التعذيب الوحشية. إن روايات مثل **السجن** (د.ت) لنبيل سليمان، و**الوشم** (1972) لعبدالرحمن الربيعي (المولود عام 1939)، و**شرق المتوسط** (1977) لعبدالرحمن منيف، التي جعل إعلان حقوق الإنسان مقدمة لها، و**المستنقعات الضوئية** (1972) لإسماعيل فهد إسماعيل (المولود عام 1940) أمثلة للأعمال الناجحة التي جسدت قدرة الرواية، بل وظيفتها، على تصوير جوانب المجتمع كافة.

وقد قاوم بعض أبطال هذه الروايات حتى النهاية، لكن آخرين انهاروا بفعل وطأة التعذيب الجسدي والنفسي، ومن بين هؤلاء كريم الناصري بطل **الوشم** للربيعي: فبعد «توبته» عن «هرطقاته» الماضية أعيد قبوله في المجتمع. على أنه هو وآخرين مثله أصبحوا محايدين ثقافياً، وكان ملجأهم الوحيد هو حياة الاغتراب والشعور بالنفي داخل أوطانهم. وقد كان هذا موضوع رباعية إسماعيل فهد إسماعيل. وعلى حين أن طبيعة النظام السياسي الاستبدادية يمكن أن تعمل على

تقليص نشاط هؤلاء الأبطال «الحركيين» إلى حياة من الخمول والتقوقع، وجد مثقفون آخرون أن تعقيد الحياة الحديثة، والشعور بالإحباط بفعل عدم تحقق آمالهم السياسية والشخصية، بلغا حداً اختاروا معه الاغتراب بوصفه بديلا قابلاً للتطبيق، وموقفاً وجودياً. هذا الموقف صورته أيضاً روايات عدة، فمطاع صفدي (المولود عام 1929)، الذي تناول في روايته **جيل القدر** (1960) الاغتراب بين طلاب جامعة دمشق في خمسينيات القرن العشرين، التفت في روايته **ثائر محترف** (1961) إلى التفاعل بين مجموعة من الثائرين والمثقفين. تصور الرواية سأم بطلها «كريم» من الشعارات والتنظيمات الثورية بعد مشاركته في عدد من الثورات، وتبين أن التغيير الثوري يعمل الآن في مستوى أكثر فردية «هو، أولاً وأخيراً، تجربة البطل في مواجهة نفسه».

والتفت عدد من الروائيين العرب إلى قضية النفي الداخلي والخارجي. فالنفي والغياب في الأعمال المبكرة لإملي نصرالله (المولودة عام 1938) مثل **طيور أيلول** (1962)، يشير إلى فشل المواءمة بين قيم المدينة وقيم القرية، والصعوبات التي يواجهها المجتمع نتيجة لنزوح شبابه إلى المهجر في الأمريكتين. وفي وقت لاحق، وفي سياق الحرب الأهلية، صار النفي عند نصرالله في أعمال مثل، **تلك الذكريات** (1980) يعني التخلي عن الوطن في وقت حاجته لأبنائه. والرؤية نفسها نجدها عند حنا مينه في **الثلج يأتي من النافذة** (1969)؛ فهي تبين أن التخلي عن الوطن نوع من الهرب لا معنى له؛ وذلك من خلال ضروب الفشل التي يواجهها «فؤاد»، الشخصية الرئيسية في الرواية، إبان هربه من سورية إلى لبنان. ولربما كانت أكثر الصور إقلاقاً من حيث الشعور الذاتي بالاغتراب، هي تلك التي تظهر عند جورج سالم في روايته ذات العنوان المعبّر، **في المنفى** (1962)، فبتوظيف أدوات الإخفاء بحذق، تمكن الكاتب من خلق جوٍّ طيغاني مفعم بالحس الكفكاوي، بوساطة شخصية المحقق على الأقل.

وكتب الروائي المغربي عبدالله العروي (المولود عام 1933) روايتين، عنوان

أولاهما ذو صلة مباشرة بموضوعنا الحالي، هو **الغربة** (1971). في هذا العمل الكثير التعقيد، الحافل بالتورية، والمناجاة الذاتية، والتحولات الزمانية، رسم العروي صورة للتفتت الثقافي في المجتمع المغربي بعد الاستقلال. ومن خلال إحساس **شعيب** الوطني الغيور بالإحباط من الحالة الراهنة للبلاد، وفشل إدريس وماريا في الوصول بعلاقتهما إلى نتيجة مثمرة بفعل عدم قدرتهما على التوفيق بين موقفيهما من أوروبا؛ يصل القارئ إلى نتيجة مفادها أن مصالح الدول ذات الصلة الوثيقة بأوروبا لا يمكن أن تُخدم على نحو صحيح، في فترة مابعد الاستعمار، بمحاولة تنمية صيغ ثقافية بديلة.

تجارب جديدة

إن من أكثر خواص الرواية ثباتاً، قدرتها على رصد التغير والتشجيع عليه أحياناً. وقابلية النوع الروائي نفسه للتحول كانت دائماً جزءاً لايتجزأ من ذلك التغير. ففيما تنبأ عدد من النقاد بموت الرواية منذ أمد بعيد، كان مصطلح «الرواية الجديدة» حاضراً منذ زمن في الثقافة الفرنسية خاصة، وفي ثقافات أخرى أيضاً. وفي السنوات الأخيرة، أظهر عدد من الروائيين العرب استعدادهم للتجريب في حقل النوع الروائي على نحو متطرف. ويبدو أن هؤلاء الكتاب تجاوبوا مع حافز الإبداع بالطريقة التي صورتها الروائية الأمريكية **جويس كارول اوتس** Joyce Carol Oates بقولها:

«أتوقع ظهور روايات تكون، في حقيقتها، قصائد نثرية، وروايات كتبت من أجل أن تُسمع... [أتوقع] حرية محاولة أي شيء داخل الحدود المرنة للرواية» (نيويورك تايمز لمراجعة الكتب، 5 أبريل، 1981، ص 11).

إن من المجازفة بمكان أن نحاول، في نظرة عامة كالتي نقوم بها هنا، تحديد أيّ الروايات سيكون جديراً بالبقاء؛ لذلك فإن الكتّاب والأعمال المذكورة لاحقاً، ماهي إلا أمثلة منتقاة من قائمة طويلة من الروايات التي يعرفها كاتب هذا الفصل.

ويمكن أن يكون الروائي السوري وليد إخلاصي(المولود عام 1935) مثالاً جيداً لهذا التوجه التجريبي. ولا أدل على ذلك من موقف النقاد من أعماله، ومنها، على سبيل المثال، موقف مؤيد الطلال، حيث يقول:

«المشكلة الأساسية في روايات وليد إخلاصي هي أنها مغرقة في الرمزية والفنتازيا، إلى حد يجعل من المستحيل على الناقد تحليل بعضها، دع عنك القارئ العادي» (الثورة، دمشق، 15 يونيو، 1976).

وإن كان هذا الوصف لا ينطبق على أعمال وليد إخلاصي كلها (الروايات والقصص القصيرة معاً)، فإن من المؤكد أن الكثير من رواياته غير معني بتكوين عالم قصصي وفق صيغ الإدراك التقليدية، وإنما نجد فيها، بدلاً من ذلك، إبهام العالم الحديث واغترابه، مؤسَسَاً على رؤية متشظية تجسدها أدوات مثل تيار الوعي، وغياب الترتيب المنطقي للزمن، والغموض المفزع غالباً. فرواية إخلاصي الأولى، **شتاء البحر اليابس** (1964) تقدم خمس حكايات مختلفة، لكنها متزامنة، تظهر فيها الأحداث والشخصيات في خليط مربك من الواقع والحلم. وقد بذل في روايته الثالثة، **أحزان الرماد** (1975) جهداً لرسم أخيلة، وخلق جو معين، بلا وصف تفصيلي للشخصيات والمكان، وفي هذا الفضاء غير المنطقي الذي تغلب عليه السوريالية تقدم أقسامُ الرواية الأربعة: «المقدمة»، «هو»، «هي»، «هم»، صورة باعثة على الكآبة للفساد الفردي والانحطاط الاجتماعي.

ونجد النزعات الابتكارية عينها واضحة في رواية **أبراج المدينة** (1978) للروائي المغربي محمد عز الدين التازي (المولود عام 1948) التي صورت، بذات الفضاء «المحايد» واللغة الشعرية كما عند إخلاصي، الاضطهاد السياسي والاجتماعي، وانتقدت فشل الأحزاب السياسية في توفير بدائل صالحة. وكانت رواية **زمن بين الولادة والحلم** (1976) للمغربي أحمد المديني (المولود عام 1948) قد تجاوزت الرواية السابقة من حيث حدة تجريبها التقني. كما كانت ردة الفعل النقدية عليها شبيهة بتلك التي قوبلت بها تجارب وليد إخلاصي، فالنساج، مثلاً، يتساءل: كيف يمكن تصوير حقيقة الأشياء بكتابة فوضوية؟ ويرى الربيعي أن الرواية مفتقرة

إلى الأساسيات التي يتطلبها جنسها الأدبي. ومهما يكن، فعندما ينحل الزمان والمكان، ويغيب الترابط الزمني بين الأحداث كما في الرواية السابقة، نجد تركيزاً عميقاً على طاقة اللغة نفسها وتنوعها، ويشمل هذا تضمين النص مقاطع مطولة من الشعر، والأغاني الشعبية.

وقد كتب الشاعر إبراهيم نصر الله رواية بعنوان **براري الحمّى** (1985) اختلط فيها الواقع بالفنتازيا في فضاء لغوي يمزج بين غنى اللغة المجازية والحوار الموجز والنصوص الشعرية المتعددة. والحرارة المتضمنة في العنوان إلماح إلى المكان وهو قرية في منطقة الربع الخالي في المملكة العربية السعودية، كما أنها إلماح بالدرجة نفسها إلى الحمى الذهنية التي تسيطر على **محمد حامد** - الشخصية الرئيسية في العمل - في الوقت الذي يزداد فيه شعوره بالغربة عن محيطه، وهي حالة استحضرها الكاتب بوساطة تيار الوعي، ومزيج كابوسي من الهلوسات، والرؤى، والأخيلة، والأحلام.

إن خروج هذه الروايات عن «أفق التوقع» المتعلق بالأعراف التقليدية للجنس الروائي، ربما يجعلها تتطلب، في سياق العالم العربي، شيئاً قريباً مما يسميه رفاتير Riffaterre القارئ الفذّ. ولكن ينبغي المبادرة إلى التأكيد بأنه ليس كل التجارب الروائية العربية تتبع هذا السبيل المتطرف. فيوسف حبشي الأشقر، على سبيل المثال - الذي كتب الرواية بعد مجموعات من القصص القصيرة ذات الوتيرة الإبداعية المتصاعدة - كثّف وصف الشبكة المعقدة من الشخصيات في روايته **لا تنبت الجذور في السماء** (1971)، ليس بطرائق التحولات الزمنية المألوفة فحسب، بل وإيصال العنصر المسرحي في الرواية، أعني الحوار، إلى مايمكن أن يطلق عليه خاتمة منطقية، وهي تقديم سلسلة من «المشاهد» المسرحية في إطار بنية الرواية نفسها.

وينبغي ألا يختتم الحديث عن التجديد في الرواية العربية بدون الإشارة إلى تجارب عبد الرحمن منيف والروائي المصري جمال الغيطاني (المولود عام 1945) اللذين ضمنا أعمالهما نصوصاً أدبية من عصور أخرى، سواء أكان مصدرها كتب التاريخ، أم القصص الشعبي، أو قاما بمحاكاتها ومعارضتها. وفي سياق حديثنا

عن «بلاغة الفن القصصي» نجد أن إحياء إميل حبيبي للرؤية الساخرة للبطل المضاد المتشرد في روايته **الوقائع الغريبة**، يمثل مقاربة مختلفة لمسألة الصوت السردي.

الرواية: الهدف والتكنيك

على إثر الثورة والاستقلال، نظرت كثير من الأقطار العربية إلى المستقبل بشعور طبعي من الحماسة والتفاؤل، واتجهت وجهات معينة في التطوير الاجتماعي. وقد تُرجم هذا، في مجال الرواية، إلى مذهب واقعي اشتراكي غالباً، توجيهه من قبل السلطة نادراً ما حجب. وإلى جانب هذا المذهب، تطور بالتدريج اتجاه آخر ذو ميل إلى النقد، وكان مهيئاً للنظر فيما تحت الصيغة الرسمية للأحداث، واكتشاف المشكلات العصيبة المتعلقة بالمجتمع بصفة عامة، وبالفرد على وجه الخصوص. وقد أنتج هذا الاتجاه أعمالاً قدمت كشفاً نفسياً، تصاعد مع الزمن، وذلك في سياق تناولها لأبعاد الاغتراب المتعددة، وصاحب هذا استعمال مكثف للرمز، الذي على حين أنه كثيراً ما وظف بمهارة عالية، كان المقصود منه في أغلب الأحيان، وبصفة أساسية، إخفاء رسالة العمل غير المقبولة من السلطة الرسمية. وقد أوجز عبد الرحمن منيف - في مؤتمر خاص بالرواية العربية، عقد في المغرب (ونشر لاحقا بتحرير محمد برادة 1981) - الدور أو الأدوار التي قامت بها الرواية في المنطقة وماتزال، قائلاً:

تمر الأمة العربية بمرحلة «تناقضات ومفارقات وصراع، تجعل الرواية كوسيلة تعبير، أقدرمن غيرها على رصد الحركة الداخلية واكتشاف مسارها، وربما المساهمة في توجيه هذه الحركة وهذا المسار»[6].

وفي داخل التصور «الملحمي» لهدف الرواية - وهو الحاجة إلى تناول «مصير جماعة، لا مصير فرد» حسب تعبير لوكاش - نجد أن معظم الأعمال، المذكورة سابقاً، وظفت في الأغلب الأعم راوياً «كلّي المعرفة» يصف، بتتابع زمني، سلسلة

من الأحداث المؤثرة في مجموعة من الناس أو مجتمع ما، خلال فترة زمنية ومكان معينين. وإذا استعلمنا المصطلح الشائع في السرديات، فيمكن أن نقول إن الهدف هو «الإخبار» أكثر من «العرض». ولابد من الإقرار بأن بعض الأعمال السابقة عُنيت بالأهداف الاجتماعية بطريقة مكثفة وموجهة؛ مما أدى، غالباً، إلى التقليل من أدبية العمل بوصفه رواية، وتحويله إلى شبه تقرير صحفي. لذلك، إن كانت هذه الأعمال يمكن أن تؤدي دوراً معينا في بلد وزمن معينين ، فإن تأثيرها يظل وقتياً. غير أن النتاج الروائي العربي في السنوات الأخيرة يمكن أن يمدنا بأمثلة عدة للأعمال التي تناول مؤلفوها «مصير الجماعة» في أنجح النماذج القصصية، و جربوا أيضاً، و بحذق، عناصر مختلفة من تقنيات السرد.

ففيما يتعلق بالتعامل مع المكان، على سبيل المثال، نجد أن المدينة هي المكان الأساس الذي تتموضع فيه الرواية العربية، وذلك كغيرها من الروايات في اللغات الأخرى. وعلى حين أن أعمالاً روائية كثيرة صورت المدينة بوصفها حاضنة لسكانها، فإن الرواية في هذه الفترة من تاريخ الشرق الأوسط تبين أيضا أن المدينة تبتلع «الغرباء» الكثر الذين يغامرون بدخولها. وهي مكان للتحول، مركزه في الأغلب الأعم مؤسساتها التعليمية، كما حدث لنفيسه الفتاة الريفية في رواية **ريح الجنوب** لعبدالحميد بن هدوقة (المولود عام 1929) التي رحلت إلى مدينة الجزائر للدراسة، ولم تعد بعد ذلك قادرة على الخضوع للتقاليد الريفية الموروثة أو تحملها. والفرص التعليمية نفسها التي حصل عليها مصطفى سعيد - بطل رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** - في مدن عدة، هي التي قادته إلى طريقه المشؤوم المدمر. وتصور الروايات على امتداد الوطن العربي جيلاً من الشباب ملتحقاً بالمدارس والجامعات في المدينة، ثم عائداً إلى موطنه الريفي ليواجه احتمالات الإحباط بفعل وقوف التقاليد والمصالح المستحكمة في مواجهة سعيه إلى إحداث تغيير. ولما كان مقر الحكومة في المدينة/ العاصمة، فإنها تعمل من بين المدن على فرض برنامجها الاجتماعي على الحياة في القرى. ومع وجود الشبكات الزراعية الواسعة في أقطار الوطن العربي، فمن الطبيعي أن تصبح الأزمات والصراعات بين برامج العاصمة

المتعلقة بالزراعة ومواقف القرى منها، موضوعاً أساساً من موضوعات الرواية. وربما ليس من المستغرب أن نجد عدداً من الروائيين - هم أنفسهم أبناء المدينة، ودعاة تغيير - ينزعون إلى تصوير المجتمع القروي بوصفه مكاناً للجمود يقاوم بعناد قُوَى التغيير. ويصل بعدُ المدينة وغرابتها إلى أقصى حد له في الصحراء بالذات. هذه البيئة التي قدم كل من كنفاني ومنيف سبراً عميقاً للرمزية الكامنة فيها بوصفها فضاءً حامياً ومدمراً في آن واحد.

إن تكسير التتابع الزمني يوفر مداخل عدة لمشاركة القارئ في عملية تكوّن العالم الروائي، ومن ذلك روايتا **رجال في الشمس**، و**ما تبقى لكم** لغسان كنفاني اللتان استثمرتا عنصر الزمن إلى أقصى حد. ففي الرواية الأولى نجد أن المسارات السردية الثلاثة - التي تحكي حياة ثلاثة فلسطينيين من أجيال مختلفة - تتجه معا إلى النهاية التراجيدية. على حين أن الزمن في الرواية الثانية يصبح واحداً من «أبطال» الرواية. ويظهر التزامن بصورته الدقيقة في رواية عودة **الطائر إلى البحر** لحليم بركات، التي عرضت حجم هزيمة 1967 بحركة سينمائية سريعة. وهذه الطريقة التي يُعرض بوساطتها «تدفق الزمن غير المنقطع» بحسب تعبير لوكاش، تتيح أيضاً فرصة لتقديم الصوت السردي على نحو خلاّق، يتجسد أكثر ما يتجسد في توظيف أصوات سردية عدة. وهذا مايلقانا عند الروائي العراقي غائب طعمة فرمان في روايته **خمسة أصوات** التي وظف فيها خمسة رواة، في الأقل، ليرسم صورة للمجتمع البغدادي قبيل ثورة 1958، وليعرض ضروب التوتر العديدة التي شعر بها المثقفون في تلك الفترة من الزمن. وقد وظف جبرا في روايته **السفينة** وجهات نظر ثلاثة رواة لإطلاع القارئ على الأحداث التي تجري في رحلة سياحية بحرية في البحر المتوسط دامت سبعة أيام فقط، ولكن بوساطة عدد كبير من الاسترجاعات، والمناقشات، وسع الكاتب الزمان والمكان والحيز الثقافي في الرواية بحيث تحولت إلى صورة مركّبة لمشاعر القنوط والإحباط عند صفوة المثقفين العرب. وقد برزت هذه التقنية، بصورة أكثر إحكاماً، في رواية **البحث عن وليد مسعود** للكاتب

نفسه، حيث يؤدي شريط مسجل إلى إطلاق السرد على ألسنة عدد من الشخصيات، بما فيهم البطل «المفقود».

ولقد كانت مسألة اللغة مثاراً لجدل واسع منذ المراحل المبكرة لنشأة الرواية العربية. فثمة نقاش حاد في المغرب العربي خاصة، بدأ منذ الاستقلال، حول قضية «التعريب» وكتابة الأدب باللغة العربية مقابل كتابته بالفرنسيه. وثمة نقاش، يتسم بالحدة نفسها، ويشمل العالم العربي بصفة عامة، حول استعمال اللهجات المحلية في الحوار القصصي. وقد طرح الكاتب التونسي البشير خريف هذه القضية طرحاً حاداً في قوله: (نقلاً عن كتاب **الرواية المغربية** Le roman maghrebin، الرباط، 1969 لعبدالكبير الخطيبي، ص ص 40-41).

«من مصائب اللغة العربية الكلاسيكية أن كل عربي يستعمل اللهجة العامية في الحياة اليومية من ناحية، حتى إذا أراد الكتابة وجد نفسه في محيط غريب، إذ تخسر كتابته سمتها الطبيعية وبساطتها».

ولسنا بحاجة إلى القول بأن عدداً كبيراً من الروائيين العرب اليوم لا يشاركون الكاتب هذه النظرة. على أن المقولة السابقة نفسها تدعم، في حقيقة الأمر، صدقية مقولة «التعميم المحفوف بالمجازفة» هذا التعميم الذي سمح تشارلز فايل Charles Vial لنفسه به في مقالته عن الرواية العربية (في الطبعة [الإنجليزية] الثانية من دائرة المعارف الإسلامية، حيث يقول:

«إن النزعة إلى استعمال اللغة المحكية «العامية» منتشرة في البلدان ذات القاعدة العريضة من القراء الذين يعتقدون، صواباً أو خطأ، أنهم يحوزون هوية «عربية» أعمق من العرب الآخرين، لذا نجد هذه النزعة في مصر، لا في الجزائر».

لذا، لم يعد الأمر مقتصراً على استعمال عدد كبير من الروائيين في أرجاء الوطن العربي اللغة العربية الفصحى لتجسيد جوانب التقنية الروائية كلها، بل يبدو أنهم وصلوا الآن إلى مرحلة تتيح للروائي حرية اختيار المدونة/ المدونات اللغوية التي يرغب توظيفها في عمله. غير أن المعضلة التي يواجهها الروائيون العرب هي أنه على حين أن استعمالهم لهجاتهم القطرية يضفي على الحوار أصالة، فإن

أعمالهم تصبح عرضة لاقتصار قراءتها على المستوى القطري فحسب، لا على المستوى العربي العام. وهنا يصبح فهم اللهجة بذاته قضية. ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى أن لهجات «المركز» (المصرية والشامية) أكثر شيوعا؛ وبالتالي قابلية للفهم من لهجات «الأطراف» (المغربية والعراقية).

وإذا انتقلنا من القضايا المتعلقة بطبيعة اللغة نفسها، إلى مسائل الأسلوب، فإن من الواضح أن النتاج الروائي العربي الحديث يتضمن تنويعا أسلوبياً لاحد له. فبناءً على جهود الرواد أمثال المنفلوطي وزيدان، اللذين قدما أسلوباً يجمع بين الدقة والمرونة، وجهود كتاب القصة الأوائل أمثال جبران وهيكل وميخائل نعيمة ومحمود أحمد السيد، الذين حالوا تطويع اللغة الفصحى لاحتياجات القص بطرائق مختلفة، بناءً على ذلك كله أضحت الرواية العربية المعاصرة تملك مخزوناً بالغ التنوع من صيغ التعبير؛ إذ توافر أسلوب بسيط ومباشر للروائيين الذين يميلون إلى الوصف في إطار الواقعية التقليدية أمثال عبدالكريم غلاب، وغائب طعمه فرمان، وذي النون أيوب، وحنّا مينه في رواياته المبكرة. ومع تسارع الإيقاع وازدياد التوتر كما في كتابات حليم بركات وغادة السمان، وفرت الجو المطلوب جملٌ قصيرة ذات بنى مقطّعة. وقد تطور أسلوب حنّا مينه، بعد رواياته المبكرة، ليقترب من الرمزية. وهذا مانجده عند الطاهر وطار في روايته **الحوّات والقصر** (1987)، وتبدو هذه السمة أيضا في روايته **الزلزال** التي مر ذكرها. ونجد التوظيف الناجع للمجاز والرمز ظاهرة واضحة عند كثير من الروائيين العرب البارزين، بل ربما أكثرهم، سواء وظف للتركيز على موضوعة الرواية كما في أعمال كنفاني والطيب صالح، أم توفير جو من الغموض والإحساس بالإحباط، كما في أعمال العروي وإلياس خوري. والروايات الناتجة عن هذا تمثل تحدياً للقارئ، من شأنه إثراء عملية استشكاف النص. وثمة عدد من الكتاب اختاروا لغة قريبة من لغة الشعر، فجبرا إبراهيم جبرا، شاعر كما نعلم، لذلك ليس من المستغرب أن نجد رواياته مفعمة بمقاطع قريبة من الشعر المنثور. وصديقه عبد الرحمن منيف قادر أيضاً على كتابة مقاطع ذات

درجة عالية من الحساسية الشعرية. وهذا المزج بين الشعر والنثر هو الذي جعل رواية **عالم بلا خرائط** تجربة أسلوبية مشوقة بحد ذاتها، تجربة لم تكن لتتحقق لولا اتفاق ذهنين على مسائل الأسلوب.

لذلك، يمكن أن نقول إن ثراء اللغة العربية نفسها، ببناها الكثيرة، وصيغها، ومخزونهااللغوي، مع بعده عن أن يشكل معضلة للمبدع الحقيقي في مجال الرواية، يوفر لمستقبل هذا النوع الأدبي الكثير من فرص التجريب الخلاّقة.

الرواية في العالم العربي اليوم: الكاتب، القارئ، النص.

الكاتب

عبّر مبارك ربيع (في **كتاب الرواية العربية لبرادة**، ص 79) عن أن موقفه هو وغيره من الروائيين العرب هو «التساؤل والنقاش والانتقاد وإعادة النظر والتقييم إزاء كل ما يعرض لنا...»[7] وقد قدّر لهؤلاء الروائيين أن يكتشفوا مراراً وبصورة مؤسفة، في المستويين الشخصي والمؤسسي، أن موقفاً كهذا لم يكن متناغماً مع البرامج الاجتماعية والسياسية للسلطة في فترة التحولات الاجتماعية الحادة التي أعقبت الاستقلال. لذا، إلى جانب صعوبات كتابة الرواية بوصفها نوعاً أدبياً معقداً، وصعوبة تصوير عالم متغير، ظهرت للروائي العربي صعوبات أخرى ومخاطر. فالأمثلة الكثيرة على الحبس والتعذيب والنفي التي نجدها في الأعمال الروائية، تنطبق على حياة الروائيين العرب أنفسهم: كسَجْن عبد الكريم غلاب، وفَصْل حليم بركات من الجامعة، واعتقال ليلي بعلبكي ومحاكمتها. كما أن عبدالرحمن منيف وذا النون أيوب كاتبان من بين كتّاب كثيرين يعيشون خارج أوطانهم الأصلية، وقد بات هذا المصير جزءاً من حياة الكتاب الفلسطينيين.

وثمة عامل آخر كان له تأثير جوهري في دور الروائي في العالم العربي، هو قضية الكتابة الروائية برمتها بوصفها حرفة. حتى إن نجيب محفوظ الذي تجاوز عمره السبعين، وهو أشهر الروائيين في العالم العربي، لم يكن بوسعه تحصيل عيشه بوصفه روائياً. وعمل كاتب مثل حنّا مينه في وظائف محيرة في تنوعها، من حلاق إلى عامل تحميل سفن. وقد أشار عدد ممن تناولوا الموضوع إلى العقبات التي منعت كتاباً موهوبين من الاستمرار في عطائهم في وقت مبكر من حياتهم. وبعد هذا كله، ثمة واقع أكثر سوءاً، هو أن معظم الوظائف التي تتيح للكتاب مواصلة الكتابة، موجودة في المؤسسات الثقافية الحكومية ـ كتحرير الصحف والدوريات وما شابهها – وهي وظائف يمكن من خلالها السيطرة عليهم بسهولة، وبالسهولة نفسها يمكن عزلهم عنها. هذه الحالة وصفها عبد الكبير الخطيبي وصفاً جيداً في قوله (الرواية المغربية، الرباط، 1979، ص 35)[8]:

«إن الأنظمة المستبدّة تصنع لنفسها نظاماً من الرموز الثقافية، هو عبارة عن تمجيد للذات، تخفي به صفتها القمعية. وهي تدفع للكاتب أجرا ليقوم بدور معين؛ فيصبح أداة حقيقية لصنع القمع».

وعندما ينتهي عمل الروائيين طويل الأمد في الوظائف العامة، يختارون، أحياناً، التقاعد من الحكومة والكتابة معاً.

القارئ

الروايات العربية التي عرضنا لها في هذا الفصل، كتبتها نخبة مثقفة وهي موجهة إلى قراء من الطبقة نفسها. لذلك، على الرغم من التفات كثير من الروائيين الملتزمين بقضايا الإصلاح الاجتماعي إلى معاناة الطبقات الفقيرة، فثمة مفارقة مستمرة هي أن معظم أبناء الطبقة نفسها، التي هي موضوع الروايات، يفتقرون إلى المستوى التعليمي اللازم لقراءة هذه الأعمال. ذلك أن الرواية – كما تشير ك. د. ليفز Q.D.Leavis في دراستها عن جمهور القص – جنس يتطلب جهداً خاصاً،

على حين أن التواصل سهل مع معظم وسائل الاتصال الأخرى. ومن منظور تلقي العمل القصصي، ومنظور «القارىء الضمني» يمكن أن نتساءل عن الغرض من الإشارة إلى رحمنينوف Rachmaninov في رواية **عودة الطائر إلى البحر** لحليم بركات، والإشارة إلى الفن النابولي Neapolitan art، ودوستويفسكي في رواية **السفينة** لجبرا. هذه التفاصيل وأشباها يمكن، بطبيعة الحال، أن توحي للقارئ بأمور تتعلق بالمسافة بين الصوت السردي والكاتب، على أن كثيراً من النقاد مالوا إلى مساءلة الدلالة الثقافية لمثل هذه الإشارات. ففي التعليق الآتي بعدُ - لمؤيد الطلال أيضاً - على أعمال وليد إخلاصي، نجد تقويماً لتوظيف تقنيات السرد التجريبية وأثرها في القراء، يقول الطلال:

«مشكلة هذه النزعة هي... أنها تعزل الأديب روحياً وذهنياً، وتحول أدبه إلى نوع من الفن الطبقي، فهي لا تعمل إلا على توسيع الهوة بين فكر الكاتب الرمزي بمهاراته التكنيكية من ناحية، ومقدرة القارئ العادي من ناحية أخرى» (الثورة، دمشق 13 يونيه 1976).

وإذا التفتنا إلى دور الممارسة النقدية، فينبغي أن نتذكر أن تطور حقل نقد الرواية في الأدب الغربي بكل مناحيه لا يحتل مكانة تُميزه؛ ذلك أنه إذا كانت التقاليد الحالية لنقد الرواية في العالم العربي تاريخية، وقومية، وموضوعاتية في مناحي تركيزها، فهي تقع بثبات داخل صيغة تطور نظيرتها في العالم الغربي. على أن هيمنة الرواية الواقعية في الأدب العربي تظهر في الكتابات النقدية، من حيث عنايتها بالروايات المكتوبة في القطر الواحد، أو بموضوع معين كالحرب، أو دور الجنس، أو الاتجاهات الاجتماعية. أما الأعمال التي تتبنى مقاربة نقدية معينة - كمناقشة المنظور السردي، أو الزمان، أو المكان، أو الأسلوب - فنادرة إلى حد ما، كما أن الدراسات التي تتناول النتاج الروائي على مستوى العالم العربي قليلة ومتباعد صدورها. ولكن، فيما يتعلق بالموضوعين الأخيرين، الحالة في طريقها إلى

التغير بكل تأكيد، إذ إن جيلاً جديداً من النقاد يسعى إلى تجاوز المواقف الثقافية النمطية المستحكمة، ويجد، أو وجد منافذ لنشر أفكاره.

النص

إن إحدى أكبر المعضلات التي تواجه الروائي العربي هي قضية النشر والتوزيع. ومازالت الصحف اليومية والدوريات مستمرة في القيام بدور أساس في إذاعة الأعمال الأدبية في أنحاء المنطقة. ولكن إن كانت طريقة التوزيع هذه - ونشر الأعمال لاحقاً في شكل كتاب من نوع أو آخر - تضمن وصول الأعمال إلى القراء المحليين، فإن العوائق العملية والسياسية تعمل، غالباً، على منع وصول تلك الأعمال إلى قاعدة أوسع من القراء. على أن بعض المؤسسات الثقافية في بعض أقطار المنطقة أكثر تحرراً من غيرها من ناحية السماح بدخول الكتب والدوريات الصادرة في أقطار أخرى من العالم العربي. وعلى حين أن للرواية العربية قاعدة عريضة من القراء المحتملين «من المحيط إلى الخليج» فإن وصول الأعمال الجديدة إليهم يعتمد على مقدار الاهتمام الذي تلقاه تلك الأعمال من لدن الدوريات الواسعة الانتشار مثل: **الآداب**، و**الفكر**، و**القلم**، و**فصول**، و**الموقف الأدبي**، و**المعرفة**. وقد يساعد هذا على تعليل وجود نوع من الأقليمية المؤثرة في درجة تلقي الأعمال الروائية الجديدة في العالم العربي؛ وتوحي هذه بصفة خاصة أن الخطوات التي يقوم بها كتاب في بلدان مثل: السودان، واليمن، والإمارات لنشر أعمالهم وتوزيعها، خطوات شائكة.

إن الحصول على معلومات عن عدد الروايات التي نشرت أمر بالغ الصعوبة؛ فمنذ عهد قريب جداً، بدأت المكتبات الوطنية وبعض المؤسسات الحكومية بالاحتفاظ بسجلات، وفرضت نظام الإيداع. ومن الطرافة بمكان أن نجد أن الأقطار التي ظهر فيها فن الرواية منذ عهد قريب نسبياً، والتي يمكن حصر عدد الروايات الصادرة فيها على نحو دقيق، هي نفسها الأقطار التي تتوافر فيها أدق

المعلومات، مثل المغرب وسورية، وذلك على العكس من مصر التي نشر فيها عدد هائل من الروايات. وثمة توجه الآن للاحتفاظ بنسخ مما يصدر في المكتبات الوطنية، وإصدار نشرات ببليوغرافية بالنقد المنشور في أرجاء العالم العربي (مثل المبادرة المُرحب بها « **الفهرست** » التي تصدر في بيروت) وإذا استمر هذا التوجه فسيكون من الأيسر القيام بدراسة موسعة للرواية العربية في المنطقة كلها، بتفصيل أدق مما أمكن القيام به في هذا الفصل.

هوامش (المترجم)

1) أشار الكاتب هنا إلى ثلاثة أقطار، والمذكور، بعد ذلك ، قطران فقط، هما: سورية، والعراق.

2) ترجمها إلى العربية محمد عصفور بالعنوان نفسه، **صيادون في شارع ضيق**، وصدرت في بيروت عن دار الآداب.

3) صدرت رواية **الزلزال** للطاهر وطار عام 1976، أما عام 1974 فهو سنة صدور روايته اللاز، كما ورد في المتن لاحقاً. انظر: محمد مصايف، **الرواية الجزائرية** (الجزائر: الدار العربية للكتاب، 1983)، ص 55.

4) لم يرد تاريخ نشر الرواية في الأصل، وقد أثبته بناءً على ما جاء عند إبراهيم السعافين، **تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام**: 1870-1967، (بغداد: دار الرشيد، 1980)، ص 584.

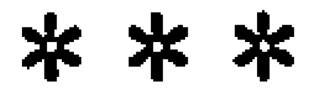
5) نقلاً عن نص الرواية الأصلي، ط 3 (الجزائر: الشركة العربية للطباعة والنشر، 1976)، ص ص 88-89.

6) نقلاً عن المصدر الأصلي، محمد برادة، **الرواية العربية واقع وآفاق** (بيروت: دار ابن رشد، 1976)، ص ص 262-263.

ويفهم من كلام الكاتب، الوارد قبيل الاقتباس، أن عبد الرحمن منيف شارك في المؤتمر المذكور عن الرواية العربية، وواقع الأمر أنه لم يشارك، وإنما اقتبس مقولته طرّاد الكبيسي في دراسته المقدمة في المؤتمر، وأشار إلى المصدر، وهو: حوار مع عبد الرحمن منيف، جريدة «**الثورة**» العراقية، 1979/10/10.

7) نقلاً عن المصدر الأصلي.

8) ورد في المتن، سابقاً، أن كتاب «**الرواية المغربية**» لعبدالكبير الخطيبي نشر عام 1969، والصحيح هو ماورد هنا، أي عام 1979.



الفصل السابع

الرواية المصرية

من زينب إلى عام 1980

كانت الرواية العربية، إلى قبل عشرين سنة مضت تعد من الناحية العملية، مرادفة للرواية المصرية. ومنذ ذلك الحين، اكتسبت الرواية موقعاً مرموقاً في الإنتاج الأدبي لمعظم الأقطار العربية كما هو مبين في مكان آخر من هذا المجلد. ومع ذلك، فإن الرواية المصرية تستحق موقعاً منفرداً في أية دراسة للأدب العربي الحديث بسبب عدد الأعمال المكتوبة في مصر ونوعيتها، حيث يتيح تاريخ الرواية الطويل نسبياً لأطوارها المختلفة أن تتميز وتُدرس بسهولة أكثر من مثيلاتها في الأقطار التي تحظى فيها الرواية بمدة زمنية لا تتجاوز عقدين أو ثلاثة. هناك بون شاسع بين رواية زينب لهيكل وبين رواية الزمن الآخر لإدوار الخراط، لكن بفضل وفرة الأعمال الروائية فإنه يمكن أن توضح، إلى حدّ ما، العلاقة بين المتحفظ أو بالأحرى الجَدة التقليدية وبين حفيدتها الجسور ذات العنان المنطلق.

الرواد

عندما أصدر محمد حسين هيكل[1] روايته **زينب** في عام 1913، كان لديه

بعض النماذج يقتفي أثرها. وبعيداً عن الترجمات والاقتباسات المأخوذة من الرواية الأوروبية، فإن هناك أمثلة أخرى يمكن أن يكون هيكل قد استفاد منها، من ضمنها روايات جورجي زيدان التاريخية، وروايات صروف ذات البعد الاجتماعي، وروايات المنفلوطي العاطفية، وتجربة حديث **عيسى بن هشام** للمويلحي التي جمعت بين الشكل الموروث والموضوع المعاصر. وقد بينت قصة محمود طاهر لاشين[2] الطويلة **عذراء دنشواي** (1906) كيف أن كتاباً يعالج موضوعاً معاصراً متأججاً، بشكل إنساني وخيالي، يحرز قدراً من النجاح، مما جعله يحظى بطبعة ثانية[2] في حينه، وفي الوقت نفسه أحرزت فيه تقدماً يتعلق باستخدام العامية في الحوار. وكما أشار هيكل في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية **زينب**، فإنه قد قرأ الأدبين الإنجليزي والفرنسي بالإضافة للأدب العربي. بيد أن ما جعل رواية **زينب** معلماً في الأدب المصري ليس استفادة هيكل من أعمال كتاب آخرين، أو من قراءته، إنما موضوعاتها وخصائصها الأدبية والفكرية، التي عبر عنها مؤلفها، هي التي منحتها التركيبة والثراء الضروريين لتصبح الرواية الفنية الأولى في الأدب العربي.

تحتوي رواية **زينب** على حبكتين. الأولى - وهي التي تبدأ وتنتهي الرواية بها - تتمركز حول زينب الفتاة الفلاحة التي تقع - بعد معابثة طفيفة مع ابن مالك الأرض حامد، في حب إبراهيم، المشرف على الأرض. يشعر إبراهيم بعدم القدرة على طلب يدها؛ لأن هناك حديثاً حول زواجها من حسن، صديقه وابن فلاح غني. تشعر زينب بعد زواجها من حسن بالتشتت بين حبها من ناحية وولائها لزوجها من ناحية أخرى. وعندما استدعي إبراهيم للخدمة العسكرية الإجبارية في السودان بدأت زينب في التدهور، ثم ماتت بمرض السل.

أما الحبكة الثانية فتتمركز حول حامد، الذي كان يبلغ من العمر ستة عشر عاماً عندما بدأت أحداث الرواية. يدرس حامد في القاهرة ويعود لأهله فقط في إجازات الصيف والأعياد. وكان حامد قد رسم صورة مثالية لابنة عمه عزيزة، التي لعب معها عندما كان طفلاً، لكنه لم يرها منذ أن ارتدت الحجاب. أثناء زيارته

الصيفية لعائلته، وأثناء مراقبته للفتيات الريفيات وهن يعملن، لمحت عينه زينب، ولكن بالرغم من عدة لقاءات سرية فإنه لم يتفاعل معها بجدية. وخلال زيارته الصيفية التالية جاءت عزيزة لتبقى، لكنه لا يستطيع أن يراها منفردة، فهي دائماً محاطة بالأقرباء. في ذات الوقت، كانت زينب مشغولة بإبراهيم. في السنة التالية، ينجح حامد وعزيزة في تبادل الرسائل، كما أنهما يلتقيان ليجدا أنهما عاجزان عن الكلام أثناء لقائهما. بعد وقت قصير من عودتها إلى منزلها، تكتب لحامد لتخبره بأن زواجها قد أُعد. يسعى حامد ليجدد معرفته بزينب، لكنها تصده بأدب، مذكرة إياه بأنها الآن متزوجة. يغادر إلى القاهرة ممتعضاً، مخيب الآمال، باحثاً عن مشورة لدى شيخ صوفي، لكن جهوده في أن يقابل فتاة يمكن أن يحبها ويتزوجها سوف تحبط، في ظل الوضع الحالي للمجتمع المصري، مما دفعه إلى أن يهجر دراسته ويختفي، تاركاً رسالة لأهله موضحاً فيها كل ما جرى.

هاتان الحبكتان تتطوران مستندتين على خلفية الطبقة الدنيا من مجتمع الريف المصري، مقدمتين وصفاً رقيقاً ودقيقاً على نحو منتظم في ثنايا الكتاب. لكن اهتمام الكاتب ببيئة الرواية لم يكن بسبب اهتمامه الحقيقي بالحياة الزراعية، بل كان مدفوعاً بحنينه لوطنه الأم (لقد كُتبت رواية زينب خلال السنوات التي قضاها المؤلف في باريس للدراسة)، وقبل كل شيء كان مدفوعاً بنزعة عاطفية سيطرت على الرواية، وهي النزعة التي تطلبت من الأبطال أن يقضوا ساعات يطارحون الطبيعة، متأملين حالاتهم الوجدانية، وفي حالة حامد تطال تأملاته القضايا الميتافيزيقية.

من الواضح أن رواية زينب تدين كثيراً لأفكار روسو(3)، التي يتجلى فيها الدفاع عن المشاعر ضد الأعراف والتقاليد الراسخة بوصفها دليلاً على هذا التوجه الرومانسي، حيث تبدو شخصية حامد في أوجه كثيرة مبنية على نمط أبطال روايات روسو. لقد وضعت هذه الرومانسية في خدمة التوجه الإصلاحي المركزي في المجتمع المصري في ذلك الوقت، كالحملة من أجل تحرير المرأة، ومحاربة الزواج المعد من قبل

الأهل، وهي الحملة التي قادها قاسم أمين، أحد أساتذة هيكل. كما أن هناك موضوعاً ثانوياً يعكس بدوره اهتمامات المصلحين وهو دحض الممارسات الدينية الشعبية. أما الموضوع الثالث الذي عالجه المؤلف على نحو متقطع، فإنه يدور حول الظروف القاسية والظلم الذي يعانيه الفلاحون الفقراء؛ وهذا الموضوع مقتبس من روسو مع بعض التصرف من قبل هيكل، كموضوع ابن مالك الأرض، وأحوال الفلاحين، وهو اقتباس يقود إلى عدم الاتساق في تقديم شخصية حامد.

إجمالاً، فإن شخصية حامد، الشخصية الوحيدة المتنامية الجديرة بالدراسة، قد قُدمت على نحو متماسك: فهو صبي يتطلع لحبه الأول، وهو فيلسوف حالم، وهو سعيد بعالم الريف، لكنه، بالرغم من ذلك، ضَجِر من حالته ومن ضياع أصدقائه وكتبه في القاهرة. وفي ثنايا الرواية، تتطور شخصية حامد إلى حد ما، فهو يصاب بخيبة أمل من المجتمع المصري نتيجة لخيبة أمله في الحب، كما أنه وصل إلى النضج البدني، كما توحي بذلك مراحل التغير التي مر بها في حبه لزينب. لكن على الرغم من أنه الشخصية الرئيسية، وأنه أقرب للمؤلف من الشخصيات الأخرى في اهتماماته وموقفه من الحياة، فإن هيكلاً لا يتحد معه، فمثلاً، تظل التقنية المستخدمة في التعبير عن أفكار الشخصية هي الأسلوب المستخدم في حالة إبراهيم وزينب بالإضافة إلى حامد.

من السهل أن نحدد نقاط الضعف في التقنية السردية المستخدمة، لعدم الاتساق في تصوير شخصية عزيزة أو شخصية حسن، والمقدمة المطولة عن الشخصيات التي يحتاجها المؤلف فقط لبضع صفحات، واستخدام المصادفات لتساعد على تطوير الحبكة، وتدخل المؤلف ولجوئه إلى التعميم. ومع ذلك، فإنه يُحسب للمؤلف براعته في نسج حبكتي الرواية، كما أن هناك قدراً كبيراً من التوازن في الرواية، ليس فيما يتعلق بالشخصيات والأحداث فقط، لكن أيضاً، وعلى سبيل المثال، فيما يتعلق ببنية قصتي حامد وزينب، فبينما تبدو حبكة قصة حامد ذات نهاية مفتوحة، ومصيره غير معروف، فإن حبكة قصة زينب تنتهي

بموتها. وفي اعتقادي فإن اقتباس الموضوعات الغربية وتقنية الحبكة متوازنة إلى حد ما، بفضل اللجوء إلى عناصر من الموروث الأدبي العربي. فبدلاً من تقديم اقتباس معدل بشكل كبير من روايات روسو، نرى المصدر الحقيقي لرواية زينب يكمن في القصص العربية الكلاسيكية للعشاق العذريين، حيث تم تحويرها على نحو طفيف لتناسب حياة القرية المصرية. إن عفة كل من زينب وإبراهيم الصلبة تقع ضمن التقليد الأدبي السائد، أما ما عداها فغير واضح. كما أنه يوجد مقدار كبير من الفنية في الطريقة التي صيغت بها قصة زينب ذات التقليد العربي بنهايتها المغلقة من أجل تأطير قصة حامد المشتقة من النموذج الغربي، وهو نفسه (حامد) قد عانى أكبر قدر من التغريب بنهايته المفتوحة.

هناك ملامح مكنت رواية **زينب** من أن تحدد الاتجاه الذي يجعل الرواية المصرية تقتفي أثره. فقد توافرت في رواية زينب ملامح مهمة شكلت معايير فنية راسخة. هذه الملامح تتجلى في بيئة مصرية، وشخصيات مصرية، ومهارة في البناء السردي، وقضايا معاصرة، وبعض ملامح الحوار في صورته المحلية.

وليس معنى ذلك أن هذه الرواية قد ألحقت بفيض من التقليد المباشر. وإذا ما استثنينا رواية محمد تيمور **الشباب الضائع**، التي مات كاتبها قبل أن يكملها في عام 1921، ورواية أو روايتين غير ناضجتين، فقد مر أكثر من عقد من السنين قبل أن يحاول كتاب جادون كتابة الرواية. وليس صعباً أن نجد السبب الرئيسي لذلك. إن شكل الرواية، الذي يتميز ببناء دراماتيكي معقد، وبقدر كبير من الطول، يحتاج إلى درجة من السيطرة على أدوات الرواية، الشيء الذي يفتقر إليه الكتاب المصريون في ذلك العهد. أما الذين سعوا إلى تأسيس الفن القصصي بوصفه أدباً جاداً، مثل الأخوين عبيد وجماعة المدرسة الحديثة، فقد فضلوا أن يركزوا على القصة القصيرة، كما أنهم قيدوا أنفسهم بعدد محدود من الشخصيات المهمة، وبحبكة وحيدة وأحداث يسيرة. وبالرغم من ذلك، فإن اهتمامهم بتأسيس أدب واقعي والتعبير عن الشخصية المصرية، وتطوير قائمة الموضوعات واكتساب الخبرة

فيما يتعلق برسم الشخصيات والحوار، كانت خطوات مهمة في اتجاه تأسيس تقاليد للقصة الحديثة. وعلى الأقل، فإن اثنين من كتاب المدرسة الحديثة، هما محمود طاهر لاشين ومحمود تيمور، قد تحولا فيما بعد إلى كتابة الرواية.

لقد كان نشر الأدباء لسيرهم الذاتية مساهمة أخرى مباشرة في تأسيس تقليد للرواية. إن السيرة الذاتية، بطبيعتها، تمتلك فضاءً تفتقر إليه القصة القصيرة، كما أنها تحظى بمحور موحد في كل ثنايا النص. إن أول عمل من هذا النوع يصل إلى قطاع عريض من الناس كان الجزء الأول من **الأيام**، (نُشر مسلسلاً بين عامي 1926-1927)، ونُشر على شكل كتاب في عام (1929)[4]، وهو سيرة طه حسين[5] التي كتبها أساساً من أجل ابنته، سارداً، برؤية نافذة وبعض من السخرية، طفولته قبل أن يغادر قريته ليدرس في القاهرة. ومع أن الأحداث تحكي حياة المؤلف، فقد قُدمت القصة بضمير الغائب، وقُدم السرد بشكل منتظم على أنه رؤية لصبي صغير. أما الأسلوب فهو متناغم وغير متكلف، فيه إفادة من قضايا بلاغية وتحبب للقارئ بأسلوب القص الشفهي التذكري. ونتيجة لرؤيته النفسية لعالم الطفولة، ومعالجته لسنوات التشكل الأولى للشخصية المحورية، ومعالجته المتسقة للمنظور، فقد قدم هذا الكتاب نموذجاً مكن الروائيين من الاستفادة منه، وخاصة عند توظيف الرواية التعليمية.

لقد شهد عام 1926 أيضاً صدور الرواية التاريخية الأولى لمحمد فريد أبو حديد[6]، **ابنة المملوك**. وأبو حديد، على العكس من جورجي زيدان، لا يُخضع كل شئ لتعاليم التاريخ، لكنه يحاول أن يقدم عرضاً واقعياً للحدث والشخصيات. أما أسلوبه فإنه واضح، يكشف مدى معرفته وحبه للغة العربية. وعلى الرغم من ذلك، فإن الرواية التاريخية لم تحقق ذاتها إلا في أواخر الثلاثينيات. فبينما كانت العصور المفضلة للقص هي العصر الفرعوني والجاهلي والإسلامي، فإن تاريخ مصر الإسلامية وخاصة العصر المملوكي الذي تمثله رواية ابنة المملوك، لم يصبح مشهوراً إلا بعد ذلك بكثير.

لقد بدأت الروايات في الظهور على نحو منتظم منذ عام 1931. أما مؤلفو هذه الروايات فقد كانوا تقريباً مفكرين، جربوا حظهم في كتابة الرواية التي تمثل بالنسبة لهم نوعاً أدبياً من ضمن أنواع كثيرة. ولذلك، فإن بعض هذه الأعمال تحظى اليوم بأهمية تاريخية فقط، مثل رواية **سارة** (1938)[7] التي كتبها عباس محمود العقاد، الذي يُعَدُّ واحداً من الشخصيات الأدبية المؤثرة في تلك الفترة. تصور رواية سارة قصة حب بين امرأة سُميت الرواية باسمها، وبين همّام الذي يبدو أكثر من مجرد صوت للمؤلف. إنها رواية فقيرة في حوارها وأحداثها الدرامية، غير متوازنة في تحليلها النفسي. فبينما يستطيع البطل أن يتأمل، لا نهائياً، طبيعة النساء، فإنه يظهر خالياً من أية بصيرة تكشف دوافعه. إن موقفه موقف سلطوي، متأثر بفكرة كيد النساء كما هي متبلورة في التقاليد الإسلامية.

إن إقدام هؤلاء الكتاب على عدم نشر رواياتهم بأسماء مستعارة، كما فعل هيكل في الطبعة الأولى من رواية **زينب**، يعد إشارة إلى القبول التدريجي للرواية على أنها شكل أدبي جاد. لقد كانت فترة الثلاثينيات مرحلة تدريب تميزت بجهود تسعى إلى إتقان التقنيات المطلوبة لكتابة هذا النوع، ولاكتشاف ما يمكن معالجته من موضوعات على نحو ملائم.

وقد كانت أولى روايات التدريب هذه رواية **إبراهيم الكاتب** (1931)[8] لإبراهيم عبد القادر المازني[9]، التي توضح مصاعب هذا النوع. تحكي هذه الرواية قصة حب البطل، إبراهيم الكاتب، مع ثلاث نساء: ماري، أرملة سورية صغيرة السن تُشْرِف على علاجه بعد إجراء عملية جراحية؛ شوشو، ابنة عمه، التي يقع في حبها عندما زارها هي وأختها المتزوجة، نجية، في عزبتهم الريفية؛ وأخيراً ليلى، الفتاة المصرية المستغربة التي يلتقي بها في فندق في الأقصر. كل هذه العلاقات العاطفية لا تنتهي إلى شئ. يشعر إبراهيم أن ماري، إلى حد ما، أقل منه مستوى، على الرغم من تشابه ظروفهما (فهو أرمل أيضاً)؛ كما أن طلبه ليد شوشو يواجه بالرفض من قبل نجية على أساس أنه يجب أن تتزوج أختها التي تكبرها أولاً؛ أما

ليلى فإنها تقرر أن تهجره بعد معرفتها بعلاقته مع شوشو، وقد عبرت عن ذلك بأن قدمت نفسها على أنها فتاة مستهترة. إن أفكار إبراهيم، وهو المحبط والمكتئب والضجر، تدفعه إلى الموت، لكن صوتاً غامضاً من القبر، ربما صوت زوجته الراحلة، يتوسل إليه بأن يبقى على قيد الحياة، إذا أراد أن يحافظ على ذكراها.

تتفوق هذه الرواية في بعض الأوجه على رواية زينب. لقد استُبدل بأسلوب هيكل المنمق، ذي الصور التقليدية، أسلوب أكثر حيوية، قادر على التعبير عن أمزجة مختلفة، وقادر أيضاً على تصوير حالات كثيرة. وبالرغم من وجود نزعة رومانسية ملحوظة، فإن العنصر الدرامي يبدو أكثر تطوراً، مع توظيف حوار ومشاهد متسمة بالحيوية. يتنقل مسرح الأحداث بين الريف وفندق فخم، مع بعض الزيارات للبنك وعيادة إجهاض، لكنه يبقى ذلك الريف المصري النموذج الذي يصوره المازني بألم شديد. أما الظرف الذي يشتهر به الكاتب فقد أوحى ببعض المواقف الهزلية وبعض الشخصيات الثانوية المضحكة؛ في حين ظل إبراهيم هدفاً لسخريته. ولذلك يمكن أن يُعزى إلى المازني هجومه على البطل الرومانسي.

باستثناء هذه الإنجازات تظهر مجموعة من المآخذ الشديدة: مثل، التنافر الفادح في التشخيص، وعدم الكفاية في الدافع والهدف. تبدو هذه المآخذ واضحة على نحو متزايد كلما تقدمت الرواية، كما أن الموازنة بين الجدية والدعابة تصبح مهجورة، ليظهر إبراهيم محل إعجاب كل المحيطين به. أما الانطباع الأخير حول هذه الرواية فهو أن مؤلفها -الذي يمثل في هذه الحالة الأنا الثانية للبطل - يسعى إلى تعويض إخفاقاته في حياته الواقعية حيث يعكس سلسلة من مشاهد الرضا الذاتي من جراء نجاحه في علاقاته النسائية. إن رواية **إبراهيم الكاتب** ربما تبدو مثالاً فريداً على رواية الفخر.

من الممكن أن نتبين عند المازني موضوعاً آخر، مع أنه محجوب جزئياً خلف تمجيد الذات. فعلى الرغم من أن الرواية تتتبع ثلاث علاقات، الأولى، علاقة إبراهيم مع ماري، وقد قدمت في صفحات قليلة، فإن التركيز الرئيسي يقع على

حب إبراهيم لشوشو، وحبه لليلى. إن إبراهيم، وهو يقف متأملاً هذه العلاقات التي انتهت، يصف ليلى، باستقلالها ومفهومها المتحرر للعلاقات العاطفية، بوصفها غربية بشكل أساسي، مقارناً إياها بشوشو، ذات الشخصية المصرية النموذجية، التي تعيش في شبه عزلة وسط عائلتها. وبمعنى آخر، فإن موضوع الصراع بين الغرب والشرق، وهو موضوع مهم جداً في أدب هذه المرحلة، قد قُدِم في هذه الرواية ولكن على نحو باهت. إنَّ معادلة «المرأة = الحياة في صيغة مختصرة»[10] التي يقدمها إبراهيم، لا تسمح فقط لعلاقته العاطفية لتكون مقروءة من قبل غريب بوصفها محاولة للدخول في علاقة مع العالم الخارجي، لكنها تشير أيضاً إلى كيفية رؤيته لهذه العلاقات العاطفية بوصفها تمتلك طابعاً رمزياً معيناً.

أما طه حسين، الذي ذُكرت سيرته الذاتية آنفاً، فقد كان لديه وعي أكبر من المازني بالإمكانات التي تقدمها الرواية. وتتمثل مساهمة طه حسين في هذا النوع في **شجرة البؤس** (1944)، وهي الرواية المصرية الأولى التي تتعامل مع أجيال عدة، **ودعاء الكروان** (1934)[11]، وهي بحث في الانتقام. هناك في الحقيقة شئ غير مناسب حول الموضوع، الذي يخص قرار أمينة - وهي فتاة بدوية صغيرة - في أن تأخذ بالثأر لأختها التي أغواها مستخدمها ومن ثم قتلها خالها من أجل إنقاذ شرف العائلة. تذهب أمينة للعمل لدى الرجل نفسه، وهو مهندس شاب، وتقاوم محاولاته في إغرائها، مبرهنة أن قوتها أكبر من قوته. لكن أهمية الكتاب تكمن في المحافظة المتسقة على وجهة نظر واحدة، وهي وجهة نظر أمينة، وتحليله الدقيق لمشاعرها وفقاً لطبيعة تطور علاقتها بمستخدِمها من العداء إلى الحب. إن التقنية المتسقة المحافظة على وجهة نظر واحدة، التي تعد واحدة من نقاط القوة في سيرة المؤلف الذاتية، قد وظفت على نحو ناجح ومساو في هذه الرواية. أما صوت الكروان، الذي يذكر أمينة على نحو منتظم بمصير أختها ويذكرها بواجبها تجاهها، فربما يُعد أول مثال على استخدام الموتيفة (الموضوعة) في الرواية المصرية للتأكيد على اللحظات المهمة في الحدث؛ كما إن تكراره يعطي الرواية إيقاعاً شعرياً.

وطه حسين؛ لقد نوقشت مساهمته النفيسة لتأسيس المسرح العربي في مكان آخر من هذا المجلد[12] تعرض. الروايات الثلاث التي نشرها في الثلاثينيات، بأساليب مختلفة صلة الشكل بمناقشة القضايا المهمة في الثقافة المصرية، وتعالج الموضوعات والحالات التي أصبحت بنوداً جاهزة في مستودع الرواية المصرية.

تقع **عودة الروح**، التي كُتبت في باريس عام 1927، ونُشرت في عام 1933، في جزءين. يروي الجزء الأول بسخرية لطيفة تفاصيل حياة عائلة من الطبقة المصرية الوسطى تتكون من صبي مراهق اسمه محسن، وعميه غير المتزوجين وابن عمه، وعمته العانس التي ترعى البيت وخادمهم. تنشأ قصتا حب، واحدة منهما تركز على مشاعر المراهق وابن عمه وأحد أعمامه تجاه ابنة الجار الجميلة، أما الأخرى فهي تركز على محاولات العمة اليائسة لإغراء شاب عازب يعيش في الشقة التي تحتهم. تنهض هاتان القصتان بأعباء الأساس السردي لتصوير الحياة المصرية المدنية. أما الجزء الثاني فإنه يبدأ بزيارة محسن لأهله في الريف، من خلال شخصيتين فرعيتين يقدم الحكيم أفكاراً معينة عن الحياة الخالدة للروح المصرية؛ ليعود مشهد السرد مرة أخرى إلى القاهرة، المكان الذي يجد فيه أفراد الأسرة آمالهم في السعادة وقد تحطمت في الوقت الذي تتكشف فيه قصة حب بين ابنة الجيران والشاب العازب. تحل الكآبة في أرجاء المنزل حتى ينغمس أفراد الأسرة فجأة في ثورة 1919 الوطنية، متظاهرين وموزعين للمنشورات. هذه الثورة الوطنية هي 'العودة' الجديدة للروح المصرية الخالدة المشار إليها في عنوان الرواية.

من ضمن الشخصيات يظل محسن هو الذي أعطي كبرياء المكان. لقد صُوِّر تطور مشاعره نحو ابنة الجيران بشكل دقيق، كما أن توصيل معاناة الحب الأول قد تم بشكل مقنع. إن مشهد الزيارة للريف يؤكد دفء بيئة الصبي القاهرية وإنسانيتها مقارنة بالجو المتكلف والخالي من الحب في منزل أهله، فأمه التركية تفتعل الآلام من أجل أن تبعد نفسها عن كل ما هو مصري ولذلك فهي جلفة.

يوجد إلى حد ما أكثر من موضوع فيما يقرب من ستمائة صفحة من عودة الروح، فقد كان يمكن أن تكون نشأة محسن واندماجه في مجتمعه (وهو موضوع متكرر) موضوعاً كافياً للرواية التعليمية، في حين تشكل مشاهد قصص الحب رواية بحد ذاتها. إن الأسلوب الواقعي الأساسي الذي يسيطر على الجزء الرئيسي من الرواية يتناقض مع محاولة التمثيل الرمزي للأسرة باعتبارهم 'الشعب'، كما أنه يتناقض مع آخر فصلين، تظهر فيهما الثورة فجأة حدثاً إعجازياً، يجدد الروح المصرية على الرغم من أنه لم يكن هناك مرجعيات سابقة للإثارة السياسية التي جاءت عقب نهاية الحرب العالمية الأولى. (إن مما يستحق الإشادة به هنا هو أن الصفحات القليلة التي كُرست لهوية مصر القومية أصابت عاطفة عميقة لدى كثير من القراء من منطلق أن هذه الرواية تعتبر غالباً التعبير الخيالي عن الوطنية المصرية المنقطعة النظير).

على الرغم من ذلك، فإن إنجاز الحكيم الحقيقي يتمثل في تقديم عدد من الشخصيات مرسومة على نحو واضح، ومتفاعلة بعضها مع بعض على نحو حيوي. إن هؤلاء الشخوص يظلون منسجمين في دواخلهم، كما أنهم يشكلون عالماً مستقلاً في بيئتهم المحيطة. إنهم النموذج الأول لمجتمع صغير متماسك من الأقرباء والجيران، المجتمع الذي له حضور كبير في كثير من الروايات المصرية ذات النزعة الحضرية. إن الاستخدام الواسع للحوارات بالعامية وبأسلوب واضح غير متكلف ساهم كثيراً في الأثر الكلي للرواية.

أما الرواية التالية، **عصفور من الشرق** (1938)، فإنها تستخدم مرحلة لاحقة من حياة محسن، مرحلته الدراسية في باريس، بوصفها مناسبة لاكتشاف موضوع الصراع بين الغرب المادي والشرق الروحي. فهناك طلاب من مصر وبعض البلدان العربية يدرسون في أوروبا ويعايشون في حياتهم صدام الثقافات، وهو الموضوع الذي ظهر في أعمال روائية لاحقة ذات نضج فني أكبر. إن ميزة الحكيم تكمن في أنه قد حدد الموضوع وقدمه لأول مرة في الأدب المصري.

إن أكثر روايات الحكيم عمقاً وإتقاناً من ناحية التقنية السردية هي رواية

يوميات نائب في الأرياف[14]. يبدأ النائب العام يومياته مع بلاغ بأن هناك جريمة قتل، ولذلك فإن التحقيق في هذه الجريمة يشكل حبكة العمل. لكن التحقيق يجب أن يجتمع مع كل الواجبات الأخرى للنائب العام، وهكذا تظهر صورة تدريجية من خلال اليوميات تكشف عن الأسلوب الذي يطبق به القانون المدني في الريف. وكما أشير إلى ذلك أكثر من مرة، فإن القانون قد وضِع في مقر الحكومة في القاهرة دون أدنى تفكير في أحوال الفلاحين الذين يُتوقع أن يلتزموا به، والفجوة بين الافتراضات، التي على أساسها وضع القانون والظروف الحقيقية التي يجب أن يطبق وفقاً لها، تنتج سلسلة من الحالات الدرامية المثيرة. بعضها بكل بساطة مضحك، نابع من عدم فهم بين الفلاحين والموظفين، ولكن عندما يُسيطر فقر الفلاحين المطلق فإن الفكاهة تتحول بسرعة إلى حالة قاتمة. وعلى الرغم من أن هذه المشاهد وملاحظات كاتب اليوميات الساخرة تجلب قدراً جيداً من المتعة، فإن هذا الكتاب أكثر من مجرد سلسلة من صور للحياة الريفية المصرية.

يبدأ كاتب اليوميات، وهو الشخصية الرئيسية في الرواية، تدوينه عندما يشعر بأنه مريض؛ حيث يبدو أن لديه التهاباً خطيراً في الحنجرة. وما عدا ذلك فإنه يبدو في مزاج متكيف ساخر. في نهاية الكتاب، ينسى كاتب اليوميات التهاب الحنجرة، لكنه يكون قد فقدَ السيطرة على نفسه إلى درجة الانفجار من منطلق أنه قد تشبع بحياة الريف ويريد أن يعود إلى القاهرة. في نهاية اليوميات، يصف الكاتب مزاجه بأنه ساخر ومُرّ. ورغم أنه لا يكشف رؤية فيما يتعلق بالأعمال الحقيقية في حياة الفلاحين ولا يظهر تعاطفاً كبيراً معهم، فإن مقاومته قد أُرهقت بما لاحظ من الأمثلة المتعاقبة للظلم، والفساد الحقير، وعدم مصداقية معظم زملائه الموظفين، والحالات المروعة لإهمال العناية الصحية وما يتعلق بالصحة من الأحوال والعادات السائدة في الريف. بالنسبة توفيق الحكيم، وهو النائب العام ومن مثقفي المدينة، فإنه متشرب بقدر معقول من معاني الحياة الإنسانية الكريمة والعدالة الطبيعية التي هي أكبر من عدالة المحاكم، ولذلك، فإن بعض ما شاهد يعد انتهاكاً خطيراً لهذه المُثل.

هناك بعض التناقضات في هذه الرواية. أولاً، على الرغم من أن الرواية تحتوي على اثني عشر مدخلاً، فإن العدد الحقيقي للأيام، التي تغطي أحداث الرواية هو سبعة أيام؛ في الحقيقة، تتطابق "التواريخ" مع فصول الرواية أكثر من الأيام الحقيقية. وعندما يلجأ النائب العام أكثر من مرة إلى تجربته الطويلة في العمل، فإن اكتساب البصيرة النافذة، التي فُصِّل القول فيها آنفاً والتي تشكل محور الكتاب، تعد متناسبة مع شخصية قليلة الخبرة جداً. لكن مهما يكن فإن هذه نقاط ثانوية إذا ما قورنت بإنجاز الحكيم البارز هنا: وهو سبر قضية رئيسية في الثقافة المصرية، كالعلاقة بين الحكومة التي تتخذ من المدينة مقراً لها وبين الفلاحين، من خلال إطار قصصي وخلفية واقعية ملائمة، مع اقتصاد وسخرية.

أما العمل الأخير في مرحلة الريادة الذي نناقشه هنا، فهو **حواء بلا آدم** (1934)[15] لمحمود طاهر لاشين[16]، وقد مر هذا العمل تقريباً عند نشره دون أدنى انتباه. ومع ذلك فإنه مهم لأنه مهد الطريق لتطورات معينة في مرحلة قادمة من تطور الرواية. تسرد هذه الرواية قصة امرأة معلمة من الطبقة المصرية المتوسطة، حواء، التي تكرس كل وقتها وطاقتها للتعليم وقضية تحرير المرأة، دون أن تترك لمشاعرها أي متنفس. وبينما هي تعمل مُدرسة بيانو لابنة الباشا الصغيرة، تقع في حب رمزي ابن الباشا. وعلى الرغم من ذلك، فإنها تدرك، في لحظة صفاء، أن الخلفية الاجتماعية والعمر والميول كلها عوامل تباعد بينهما، لكنها في خيالها تستمر في رسم صورة لرمزي وهو يبادلها مشاعر الحب، حتى يتم الإعلان عن خطبته لابنة عائلة مالكة للأراضي. بدأت منذ تلك اللحظة في التحلل عاطفياً وفكرياً، وأخيراً تنتحر في يوم الاحتفال بزفاف رمزي.

في هذه الرواية، يخالف لاشين عادة تقديم شخصية تعكس صوت المؤلف، وبدلاً من ذلك فإنه يبدع عالماً مستقلاً. كما أن مشاعر البطلة وأفكارها قد قُدمت بنجاح كبير، ولذلك فإن انتحارها يظهر نتيجة منطقية لأحداث الرواية وليس مثل انهيار زينب، الذي جاء اقتناعاً رومانسياً فرض على موضوع الرواية. كما أن هناك

بعض التطورات على مستوى التقنية؛ وبالتالي، فإن تقديم الشخصيات، مثلاً، يكشف للمرة الأولى تباينات ملائمة. بينما يُوصف الشيخ مصطفى والحاج إمام، وهما من أصدقاء ومعاوني جدة حواء الخرافية، بمجرد ظهورهما، فإن حواء ذاتها تُقدَّم في بادئ الأمر كاتبة تبعث برسالة إلى صديقة، موضحة فيها مبادئها وهدفها لتثور على فوضى الحياة المصرية وفسادها، فقط ليعلم القارئ فيما بعد كيف تبدو حواء.

يساهم لاشين، كما ساهم الحكيم من قبل، في تقديم شخصيات وموضوعات رجع إليها الروائيون فيما بعد. إن حواء هي الأولى بين مثقفي الطبقة المتوسطة الدنيا، المقيدين بهموم مادية، لكنهم مدفوعون بطموحاتهم لأنفسهم ولبلدهم، يقدمون أعمالاً بطولية فيها التضحية الكبيرة. أما جدتها، التي ربتها، فهي الأولى من بين النساء المحبات غير المتعلمات اللائى يحاولن، من خلال دفء عاطفتهن، أن يلطفن الجروح التي يعانى منها ذريتهن المتعلمة في عالم متغير، لكنهن لا يستطعن أن يقدمن نصيحة مشتقة من تجاربهن الحياتية. إن موضوعي الصراع الطبقي، الذي ذُكر هنا، لكنه لم يُطور باتساق، وبحث المرأة المتحررة عن صيغ جديدة للعلاقة مع الرجل، قد اختارهما روائيان لاحقان.

ومع ذلك، فإن القضية المحورية في الرواية هي نقد اتجاهين في الحياة، كلاهما، سواء العواطف أم المال، يملكان تأثيراً كبيراً. وفي الحالتين، فإن الجزء المقموع من الشخصية يجد متنفساً من خلال الأحلام. إن جَدَّة حواء تكرس طاقتها العقلية لتفسيرها، بينما حواء تتلمس عواطفها من خلال هذه الأحلام. حواء امرأة وحيدة جداً، لأنها رفضت الوظائف التقليدية للزوجة والأم، ولأنها ظلت بمعزل عن زميلاتها في المدرسة التي تعمل بها، ولذلك فقد جردت نفسها من الإشباع العاطفي للصداقة. عندما أدركت مشاعرها تجاه رمزي لم تجد أحداً تلجأ إليه من أجل نصحها، فقد كان عليها أن تخوض معركتها وحيدة، مكتشفة أن مشاعرها المتقلبة قد تركزت على شئ غير قابل للتحقق.

إن معاناتها تقودها تقريباً إلى أزمة اعتقاد. وفيما يتعلق بالموتيفات الدينية، التي يتصل بعضها مباشرة بحواء، فإنها تنتشر في ثنايا الكتاب، كما أن فعلها الأخير هو دعاء الله أن لا يُعدَّ انتحارها عصياناً. إن احتجاجها الصامت في النهاية، من أنه لا يوجد أحد يمكن أن يشرح معنى معاناتها لها، ربما يستدعي كلمات موسى -عليه السلام- في القرآن، لكن بنبرة عصرية.

هذه الرواية الممتعة جداً تثير الانطباع بأنها غير منتهية بعد. فالموضوعات ليست متداخلة دائماً بعضها مع بعض؛ وهذا حقيقي خاصة بالنسبة لموضوع الصراع الطبقي، الذي ليس له ارتباط بعلاقات حواء مع عائلة الباشا مطلقاً. كما أن هناك حبكة ثانوية واعدة، علاقة الخادمة نجية مع ابن الجزار، لم تُطور، على الرغم من أنها كانت ستشكل تقابلاً جميلاً لحبكة حواء. إن ولع الكاتب بالغريب يقوده لتضمين بعض الاستطرادات غير الضرورية، كما أنه في بعض الأوقات يبدو فكهاً. وعلى الرغم من اتجاه هذه الرواية نحو الصراعات الاجتماعية واللحظات البالغة الصعوبة في حياة الفرد، فإنها رائدة بين الروايات الواقعية في مرحلة الأربعينيات.

ملاحظة حول القصة الطويلة

لم يفرِّق تاريخ الأدب العربي المعاصر عموماً بين الرواية والقصة الطويلة أو القصة الطويلة القصيرة. ففيما يتعلق بمصطلحي رواية وقصة قصيرة، فإن هذين المصطلحين مميزان في دلالتهما، لكن الفرق الجوهري بين الرواية (NOVEL) والقصة الطويلة (NOVELLA) لم ينعكس بعد في القبول بمصطلح خاص بالقصة الطويلة. ولذلك، فإن كاتباً متمكناً مثل عبد الحكيم قاسم تمكن مؤخراً من إصدار قصتين طويلتين في كتاب واحد وأطلق عليهما روايتان[17].

إن ذلك ليس مجرد لعب بالكلمات. فالعلامة الخارجية للقصة الطويلة، التي تكمن في أنها أقصر من الرواية، تنبثق من مفهوم خاص لاستخدام موارد القص.

إن ما يميز القصة الطويلة عن الرواية هو مجموعة من السمات المتعددة، مثل، التركيز على شخصية واحدة أو على حدث محدد، والميل إلى تقديم لحظات مهمة أكثر من التفاصيل المفرطة، وومضات من الفكر أكثر من التحليل المكثف. كما أنه يوجد دائماً حالات مختلف فيها؛ فمثلاً طول **حواء بلا آدم** ربما يقود إلى الاعتقاد بأنها قصة طويلة، لكن بحسب المعايير الداخلية فإنه يجب أن ينظر إليها على أنها رواية، وإن تكن غير ناضجة تماماً.

هناك الكثير من الأمثلة على القصة الطويلة في الأدب المصري والعربي الحديث، بعضها ناجح جداً، مثل قصة المازني **عود على بدء** (1943)، وقصة يحيى حقي **قنديل أم هاشم** (1944)، وقصة يوسف إدريس **قاع المدينة** (1957)، لكنها أمثلة مشهورة قليلة للقصة الطويلة في مصر. إن تخصيص دراسة لهذا النوع في الأدب العربي المعاصر ستكون جديرة بالاهتمام، بقصد الاهتمام الفعلي بالأعمال المعنية ولأنها يمكن أن تلقي ضوءاً على بعض طرائق كتابة القصة التي تعتبر متميزة في سياق هذا الأدب.

الواقعيون

لا يوجد تقسيم قاطع يمكن أن يُوضع بين المراحل في التاريخ الأدبي؛ فبعض الكتاب سوف يستمرون دائماً في العمل وفقاً للأنماط التقليدية ووفقاً للأسلوب القديم، في حين أن زملاءهم الأصغر سناً مشغولون بالابتكار. في بلد مثل مصر، الذي يتميز تاريخه الأدبي في هذا القرن بالمحاولات المتتابعة للحاق بأوروبا وبتغيرات كثيرة في فترة زمنية قصيرة، فإن مرحلتين أو أكثر غالباً ما تتداخل. لقد واصل الروائيون الرواد إصداراتهم في الأربعينيات، وإلى ما بعد الثورة، لكن رواياتهم التالية ماتزال تتنفس أجواء الثلاثينيات. ومع ذلك، فقد شهدت نهاية الثلاثينيات ظهور كتاب شباب ينتمون باهتماماتهم الموضوعية وأسلوبهم إلى مرحلة جديدة في الرواية المصرية.

تأثر كل أعضاء جيل الريادة أثناء كتابتهم لرواياتهم، باستثناء هيكل، بثورة

1919، وخاصة فيما يتعلق بتأكيدها على الهوية المصرية ورؤيتها المتفائلة للمستقبل المصري. لقد كان خلفاؤهم صغاراً جداً لا يستطيعون تقدير أهمية الثورة في ذلك الوقت؛ فقد كان فساد الحياة السياسية في ظل وجود ساسة حزب انتهازيين، ودكتاتوريين قساة، وإنجاز استقلال غير مكتمل هو الذي شكل خلفية مرحلة سني مراهقتهم ورجولتهم المبكرة. لقد كانوا شهود عيان على تصاعد التوترات الاجتماعية، وعلى نتيجة النمو السكاني، وعلى انهيار أسعار القطن، وعلى تحول الفلاحين إلى المدن، وعلى تمركز الثروة في أيد قليلة. لقد أحدثت الحرب العالمية الثانية، التي جعلت مصر طوعاً أو كرهاً قاعدة للمجهود الحربي البريطاني، الاضطراب في الاقتصاد، وثبتت أعداداً كبيرة من قوات الحلفاء في هذا البلد.

تميز جيل الروائيين الجديد على أسلافهم بميزة واحدة على الأقل، فقد أصبح لديهم جمهور طبيعي من الطبقة الجديدة من الحرفيين، والموظفين، والأخصائيين من الرجال والنساء، وخريجي المدارس الثانوية وجامعة القاهرة، الذين بحثوا عن تحليل أكثر عمقاً للنظام الاجتماعي والسياسي والتغييرات الكبيرة التي تحدث في الثقافة المصرية. هذه الطبقة المثقفة الجديدة تخلصت من عدم ثقة أسلافهم بالرواية كجنس أدبي جاد، حيث لم تكن أعمال الرواد الموجودة وحدها التي تكشف الإمكانات التي يقدمها هذا الجنس الأدبي، وإنما كانت الروايات الأوروبية (والمسرحيات)، متاحة سواء كانت أصيلة أم مترجمة، كما أنها أيضاً أثبتت فعالية هذه الأشكال المستوردة في معالجة القضايا الرئيسية في المجتمع والثقافة. لقد كان تأسيس مسابقة في كتابة الرواية في عام 1941، تُحكِّمها لجنة مرشحة من قبل مجمع اللغة العربية، مظهراً واضحاً على انتعاش حالة الرواية. وعلى الرغم من أن اختلاف الآراء أحياناً بين المتسابقين والحكام قد أخذ شكل نزاع بين القدماء والمحدثين[18]، فإن وجود مسابقة بلا شك شجع محاولات الكتاب الشباب.

إن التطور المشجع الآخر تمثل في تزايد وجود منافذ للنشر. ففي حين كان على المبتدئين من الكتاب أن يلجأوا إلى المجلات لنشر أعمالهم (لقد قبل سلامة موسى نشر الرواية الأولى لنجيب محفوظ عبث الأقدار في عدد خاص من **المجلة الجديدة**)،

فقد أسس عبد الحميد جوده السحار، وهو كاتب شاب مغامر، في عام 1943 مؤسسة للنشر تحت مسمى لجنة النشر للجامعيين التي أصدرت تسعة عشر عنواناً في السنة الأولى ونصف الثانية من عمرها، أكثرها من الروايات أو المسرحيات بأقلام كتاب من الناشئة. وفي العام نفسه بدأت دار نشر مشهورة، دار المعارف، سلسلة من كتب ذات أغلفة ورقية، بعنوان **اقرأ**، تضمنت بعض الأعمال القصصية، على الرغم من أنها كانت لأسماء معروفة.

وبالرغم من أن الواقعية ظهرت بشكل مفاجئ في الأربعينيات، فقد بدأ العقد باهتمام واضح بالرواية التاريخية، كما هو ملموس من خلال نتائج المسابقة الأولى لكتابة الرواية، التي أظهرت أن من بين أفضل خمس روايات كانت هناك ثلاث روايات تاريخية. كان بعض كتاب الرواية التاريخية، من بينهم في المقام الأول محمد فريد أبو حديد المذكور سابقاً، قد أسسوا أنفسهم، في حين أن اثنين منهم - اتجها فيما بعد إلى الموضوعات المعاصرة - كتبا موضوعاتهما الروائية حول الماضي.

لقد ظهر الاهتمام بالموضوعات التاريخية في هذه المرحلة نتيجة للرغبة في تأكيد الهوية الثقافية للوطن. فقد عكس اختيار المشهد الفرعوني اهتماماً مصرياً جديداً في الماضي البعيد الذي حظي مؤخراً باكتشافات أثرية ألقت مزيداً من الضوء عليه. كما أنه أكد أيضاً القومية المصرية وخصوصية الثقافة المصرية. أما الكُتاب الذين اختاروا موضوعات من العصر الجاهلي أو العصر الإسلامي فقد أكدوا المقوم العربي والإسلامي للثقافة المصرية؛ ذلك أن اهتمامهم الذي كان في الأساس ثقافياً أكثر منه دينياً، اتضح عن طريق كشف الوقائع في البيئات الجاهلية والأبطال الذين كانوا شعراء. (من المحتمل أن العدد الأكبر من الروايات لهذه الفئة الثانية مرتبط بتوفر المصدر المناسب للمادة؛ فقد كان تحت تصرف الكتاب المهتمين بالعصر الفرعوني مادة ضئيلة.) لقد اتسمت كلتا المرحلتين بنزعة أسطورية كعصور تأسيسية للتاريخ المصري، وربما يفسر هذا الجانب السبب في جذب هذه العصور الانتباه إليها أكثر من العصور المتأخرة.

إن العودة للموضوعات التاريخية لا تستلزم بالضرورة هروباً من الحاضر، كما سيتضح عند مناقشة الروايات الأولى للكاتبَين الواقعيَين عادل كامل ونجيب محفوظ. تعتبر رواية عادل كامل[19] **ملك من شعاع**، التي قُدمت لمسابقة الرواية الأولى في عام 1942 ونشرت في عام 1945، دراسة نفسية للمصلح الديني الفرعوني إخناتون، التي أظهرت كيف أن شاباً انطوائياً ومولعاً بالتأمل يمر عبر أزمة اعتقاد عميقة، يفقد إيمانه بالآلهة المصرية، لكن فيما بعد يتلقى سلسلة من الوحي لدين جديد. بعد ذلك يسعى ليؤكد نفسه حاكماً وليطبق تعاليم عقيدة دينه الجديد، الأحَديّة واللاعنف. يواجه مقاومة من كهنة آمون وبعض ممثلي النظام المؤسس، وخاصة عندما يرفض أن يخمد ثورة في المقاطعات الآسيوية؛ وأخيراً يُخلع ويموت. إن التركيز في هذه الرواية يقع على التطور النفسي للبطل، وكذلك على موضوعات أثيرت من خلال اعتقاده الروحي، ولذلك فإن الوضع التاريخي يأتي عرضياً بالنسبة لهذه الموضوعات. ثم إن موضوع اللاعنف له صلة بالوضع المعاصر، كما أن رسول العصر مهاتما غاندي كان مبجلاً جداً عند المفكرين التقدميين المصريين.

توضح رواية **مليم الأكبر** (1944) قلق مؤلفها فيما يتعلق بموضوع إصلاح المجتمع في سياق معاصر. أحد بطليها، هو خالد ابن الباشا الثري الساخر، الذي لا يدخر أي شئ لحماية مصالح عائلته وطبقته. كان خالد لتوه عائداً من جامعة إنجليزية متشبعاً بأفكار مثالية عن العدالة الاجتماعية، كما أنه كان مقتنعاً بفساد النظام القائم. أما البطل الثاني فهو مليم، ابن رجل متشرد وبائع مخدرات. يحاول مليم أن يكسب رزقاً حلالاً عندما كان أبوه مسجوناً. اتهمه والد خالد بالسرقة ظلماً لينتهي به الحال في السجن. ونتيجة لذلك، يغادر خالد المنزل متبرماً من عائلته. أما في الجزء الثاني من الرواية، فإن مليم، الذي أمضى مدة عقوبته، يعمل مستخدماً لدى نصيف، تلميذ نيتشه الذي أسس جمعية في قصر مملوكي في الجزء القديم من القاهرة. أعضاء هذه الجمعية هم من الفنانين والكتاب، وكلهم تقريباً في ثورة ضد المجتمع. نصيف نفسه متورط ظاهرياً في نشاط سياسي سري. أما خالد،

وقد التقى؛ مليم مصادفة، فإنه يتعرف على الجمعية ويقرر أن ينضم إليها، وفي حين يرى بعضهم الثورة مجرد كلمات، فإنه يقرر أن يخرج ينشرها بكل نشاط، على أمل أن يظفر بإعجاب المرأة الوحيدة في المجموعة، هانيا. لكن جاسوساً من طرف والده يقود الشرطة إليه، ويُلقى به في السجن. تُظهر خاتمة الرواية البطلين بعد أربع سنوات. فقد أصبح مليم غنياً من جراء تزويده للجيش البريطاني، ولأنه واع بجذوره، فإنه يظل كريماً مع الفقراء. في الوقت نفسه، عقد خالد صفقة مع أبيه ليحصل على حريته مع هدوء سياسي؛ لكنه يمضي في تفسخ مادي وأخلاقي.

إن المادة الخام لهذه الرواية هي، بكل وضوح، الواقع الاجتماعي والسياسي لمصر عند انفجار الحرب العالمية الثانية، بكل ما في هذا الواقع من جور عظيم في توزيع الثروة، ومن أرستقراطية فاسدة، ومن فقراء هم تحت رحمة الجميع. إن العالم السياسي المفعم بالجمعيات السرية والمؤامرات يظهر هنا للمرة الأولى، كما يظهر السجن أيضاً، وكل ذلك يصبح فيما بعد مشهداً متكرراً. والجديد أيضاً هو نزعة المؤلف الاشتراكية.

أما على المستوى التقني، فتقدم **مليم الأكبر**[20] بعض السمات المهمة؛ فمثلاً، تبدأ الرواية بخطين متوازيين من الحوار الذي من خلاله تظهر الخلفية. يظهر مليم في نهاية الجزء الأول، وخالد في نهاية الجزء الثاني وهما في السجن، وفي هذه الحالة، فإن هذا التشابه الخارجي يؤكد فروقاً أعمق. إن الرواية تمضي سريعاً، وفي بعض الأوقات هناك انتقالة من حالة إلى أخرى مما يزيد من فضول القارئ. كما إن الأسلوب محكم ومقتضب، والحوارات، على الرغم من أنها بالفصحى، فإنها تعكس طبيعة المتحدثين من الشخصيات المختلفة.

لم يستطع كامل، على الرغم من قراءته الواسعة في الأدب الأوروبي والنقد الأدبي، أن يبدع صورتين نفسيتين متسقتين في بطليه. لقد استكشف الأول، مليم، على نحو غير كاف، كما أنه في ظل غياب أي تفسير آخر، فإن حس مليم الأخلاقي الثابت وسط الفساد الكبير يجب أن ينظر إليه على أنه منظور المؤلف

الرومانسي المثالي للفقراء. أما الآخر، خالد، فإنه يعاني من التناقض بين ما يعلمه القارئ عنه وما تُظهره تصرفاته. وفي حين أنه وُصف بأنه شخص حميمي عاطفي، لا يستطيع أن يكون غير مبال مع أحد من معارفه، فإنه يظهر بالأحرى شاباً ضعيفاً، وحالماً، ومعزولاً وأنانياً، يعزم في لحظات التأزم أن يخون مبادئه. بالنظر لهذه الصعوبة فيما يتعلق بالشخصيتين الرئيسيتين، فإنه يغدو من الصعب أن نقرر ماذا تود الرواية أن تقول.

لقد شارك نجيب محفوظ، وهو تلميذ سلامه موسى، صديقه عادل كامل في اهتمامه بالسياسة وقناعاته الاشتراكية وتشاؤمه من حالة مصر. ومع ذلك، فإنهما مختلفان في طريقة تعاملهما مع الأدب. في حين كان كامل مبتكراً في التكنيك، وعايش انفصالاً جوهرياً عن الأدب العربي القديم منطلقاً وحيداً إلى الأمام، فإن "محفوظ" كان أقل مغامرة، بانياً رواياته الأولى بدقة على نمط واقعيي القرن التاسع عشر الأوروبيين، ومتفادياً التعبيرات ذات المغزى. لقد افترقت تجربتاهما الأدبيتان؛ فعلى النقيض من تجربة كامل، ونتيجة لأصالة رواياته التاريخية والمعاصرة اللافتة للانتباه، فإنه يجب اعتبار روايات نجيب محفوظ التاريخية الثلاث بلا تميز، غير أن سلسلة اكتشافاته للواقع المعاصر تكشف عن مهارة متزايدة في كتابة الرواية بلغت الذروة في ثلاثيته الرائعة.

إن مثابرة نجيب محفوظ[21] وقدرته على تطوير مواهبه الأدبية من بين الأسباب التي جعلته أشهر روائي مصري، ظل مسيطراً على المشهد الروائي لأكثر من عقدين. فقد أحس، على العكس من الرواد، أنه مدعو لتكريس نفسه لجنس الرواية، إلى درجة هجران عمله الأولي الأكاديمي، لأنه شعر أن هذا العمل متعارض مع المتطلبات الملقاة على عاتقه من جراء الأدب. إن عمله موظفاً مدنياً أبقى له القليل من الوقت للقراءة، لكن هذا العمل لم يشغل عقله مثل ما كانت الفلسفة ستشغله.

توضح رواية محفوظ التاريخية الأولى فكرة عدم الخلاص من القدر، وهو

موضوع عالجه الكاتب فيما بعد. أما روايتاه التاريخيتان الأخريان فإنهما ترويان القدر المأساوي لشاب فرعوني تمادى في حبه لمومس، والنجاح المصري في طرد المحتل الأجنبي؛ إن الأهمية الجوهرية لهاتين الروايتين تكمن في صلتهما الوثيقة بالوضع المصري المعاصر.

لقد خطط محفوظ في الأصل لكتابة سلسلة من الروايات التاريخية، لكنه اتجه فيما بعد للعالم المحيط به. إن المرحلة الواقعية من إبداعاته تتضمن أربع روايات، معبرة عن حياة المدينة، واحدة دراسة نفسية معمقة وثلاث روايات كلها تعبر عن مصير الطبقة المتوسطة في القاهرة في النصف الأول من هذا القرن - (الثلاثية). توحي الرواية الأولى **القاهرة الجديدة** (1946) باهتمام المؤلف بالقضايا المعاصرة. تبدأ الرواية بتقديم ثلاثة من طلاب الجامعة، ممثلين لاتجاهات مختلفة في الثقافة المصرية، أحدهم منفتح على الاشتراكية والتفكير العلمي، والآخر ملتزم بالإسلام، أما الثالث فانتهازي مفلس. ومع تقدم العمل يصبح الانتهازي هو الشخصية الرئيسية، فنراه يحقق موقعاً محورياً يشكل حبكة الرواية نتيجة لرغبته في التضحية بشرفه وكرامته. لقد أتاح ذلك للمؤلف أن يكتشف تهتك النظام السياسي، والفساد، والطموح والبحث عن القيم في عالم متغير؛ صراحة نجيب محفوظ هنا وضعته في صدام مع الرقباء. لا يوجد إلى هذه المرحلة تطوير للشخصيات، كما إن سيكولوجياتهم قدمت بجهد فائق، في حين تؤدي تدخلات القدر دوراً مفرطاً.

إن عالم المثقفين يعطي مكاناً للطبقات الدنيا في الروايات الثلاث القادمة، التي تكشف كلها عن غنى أعمق، سواء أكان ذلك لطبيعة المكان أو للشخصيات الثانوية التي صُورت بطريقة نابضة بالحياة، معتمدة تفاصيل دقيقة، أو لوجود أكثر من حبكة. تصور كل من **خان الخليلي** (1945) و**زقاق المدق** (1947)[22] القاهرة القديمة بمزيجها السكاني: صغار الموظفين، والتجار، ومالكي المقاهي، والوسطاء، والخاطبات، والزوجات والأمهات، والعاطلين. وتَظْهر المغامرة في خان الخليلي

بحذر، حيث إن هذا العالم بالنسبة لمحفوظ والرواية المصرية غير مألوف، ولذلك فإن بطل الرواية ينسحب إلى حي حديث بعد سنة. أما الرواية الثانية، زقاق المدق، فإنها تتركز في وسط القاهرة القديمة، ونادراً ما تنصرف الأحداث خارجها. تحمل كلتا الروايتين تصويراً أكثر لمجتمع ملتصق، ظهرت ملامحه من قبل في عودة الروح للحكيم، مشكلتين عالمهما المترابط. ومع ذلك، تبرز رواية خان الخليلي بسبب شخصيتها الرئيسية، أحمد عاكف، وهو الموظف الصغير الخجول الذي يعيش منتصف عمره، يختلف عن بقية الأبطال الطموحين في روايات محفوظ الأخرى لهذه المرحلة.

من الممكن أن نناقش **زقاق المدق** بالتفصيل بوصفها مثالاً نموذجياً مناسباً لهذه الروايات. يتمثل فضاء الرواية في الزقاق وأهله، بعضهم في عملهم، وبعضهم الآخر في المقهى الذي يشكل حيزاً لحياة الرجال الاجتماعية، أما النساء فإنهن يقبعن في منازلهن. يبدأ الحدث بعودة حسين كرشة، ابن صاحب المقهى، إلى الزقاق في إجازة. ويمثل العالم الخارجي فرصاً للثراء، لكنه يُعد مكاناً للفوضى الأخلاقية، نتيجة لوجود جيش محتل. يُقنع حسين صديقه الحلاق، عباس الحلو، ليذهب للعمل لدى الجيش البريطاني، ليس بدافع الطموح، بل لأنه يريد أن يتزوج حميدة، حسناء الزقاق القوية المتنمرة. وعلى الرغم من أن عباساً قد خطب حميدة قبل رحيله، فإن الفتاة لا تتردد في أن تلغي الخطوبة عندما تقدم شخص أفضل، تاجر عجوز، لخطبتها؛ لكن سقوطه مريضاً، هيأ لها أن تقع في حب "قواد" استطاع بدوره أن يقودها بمهارة إلى حلقة الدعارة التي يديرها. يعلم عباس، بعد عودته في إجازة من معسكر الجيش الذي يعمل فيه، باختفاء حميدة، وعندما يراها في مقهى محاطة بجنود الحلفاء، فإنه يهاجمها، لكنه يُضرب إلى حد الموت، على مرأى من صديقه حسين الذي ينظر إليه بعجز مطلق.

هناك حبكة فرعية متداخلة مع الحبكة الرئيسية ومع بعض المشاهد التي من خلالها تبوح الشخصيات الثانوية بانشغالاتها الاعتيادية. ومغايرة لقصة حب

عباس وحميدة سيئة الطالع، فإن خطوات الأرملة سنية عفيف للحصول على زوج بمساعدة الخاطبة، مربية حميدة، أوجدت طابعاً ساخراً متسقاً. أما المشاهد النموذجية فتتضمن الشجار بين المعلم كرشة، مالك المقهى وزوجته بسبب علاقاته الشاذة، ولقاء زيطه مع الشحاذين ليشوههم، واللجوء إلى الشيخ رضوان الحسيني الذي يمثل السلطة المعنوية للزقاق. ومع ذلك، فإن "محفوظ" حتى في تصويره للاعتيادي يقدم بعض اللمسات الدراماتيكية، مثل القبض على زيطة والدكتور بوشي أثناء سرقتهم، لقبر ما، ووصول حسين وزوجته وصهره. لكن هذه الحوادث، في مقابل الحبكة الرئيسية لا تحدث أي تغيير دائم في حياة أي من أهل الزقاق.

إن البحث عن قيم أخلاقية في مجتمع متغير، وهو البحث الذي يشكل جوهر انشغالات نجيب محفوظ في هذه المرحلة، واضح في حياة جيل الزقاق الصغير، حسين وعباس وحميدة، عند احتكاكهم بالعالم الخارجي. إن حميدة هي الأكثر إثارة، فالمجتمع لا يتيح لها مكاناً مقبولاً إلا أن تكون زوجة وأمّاً، وهو أمر ترى أنها أكبر طموحاً من أن تروض نفسها على قبوله، وذلك على ضوء تدبير شؤون المنزل في الزقاق، الذي يبدو غير مغر على الإطلاق؛ ولذلك فإن مصيرها محتوم. وليس معنى ذلك أن الزقاق ملاذ من الاستقامة الأخلاقية. لكن القاطنين، فيما يتعلق بخصائصهم، وضعفهم، وحتى انحرافاتهم، يجمعون على معايير أساسية معينة، ولديهم حَكم أخلاقي يتمثل في شخص الشيخ رضوان. إن عالمهم عالم معروف؛ أما العالم الخارجي فغابة ومجهول، فيه يسقط عباس وحميدة في الكارثة.

وكما لوحظ، فإن نجيب محفوظ في هذه المرحلة من عمله يُظهر اهتماماً بالجنس الذي صوره بوضوح تام في زقاق المدق. تقدم الرواية قطاعاً عريضاً من الشخصيات المتباينة، ويُقدم بعض التحليل النفسي الدقيق، وخاصة في حالة حميدة. هناك إحساس دقيق بالتوتر بين الكلمات ودلالاتها في بعض مقاطع حوارات الشخصيات قليلة المغامرة، وخاصة سنيه عفيف والشيخ رضوان. كما أن اللغة تتخلص من جمودها في الروايات المبكرة، لتصبح أكثر مرونة وخيالية، على

الرغم من أن إيمان نجيب محفوظ باللغة الأدبية (الفصحى) ما يزال أحياناً عقبة في تحقيق حوار محاك للحياة. ثم إن هذه اللغة تحول دون التمييز بين شخصية وأخرى.

إن الإشارة إلى موقف نجيب محفوظ من الانقسام بين الفصحى والعامية مسألة مطلوبة هنا. فبسبب طبيعة المجتمع المصري، الذي ينسب إليه الاستياء المتعصب ضد أي انتهاكات نحو القيم المتوارثة[23]، فإن أي نقد اجتماعي يُعد مشروعاً خطراً، ولذلك فإن إرفاق هذا المشروع باستخدام العامية سيكون محتوم الانفجار. وبالرغم من ذلك، كما أشير سابقاً، فإن الجيل السابق هيكل، والمازني، والحكيم، ولاشين استخدموا العامية وقرنوها بالنقد الاجتماعي، وتبعهم في فعل ذلك كتاب الأجيال اللاحقة. من الضروري البحث عن تفسير لموقف محفوظ الخاص من اللغة؛ فالفصحى بالنسبة له أرفع مقاماً من العامية، لأنها مألوفة لكل العالم العربي، ولأنها أيضاً كانت وستظل وسيلة نقل للدين وثقافة النخبة منذ أقدم العصور. يشترك في هذه الرؤية العديد، من داخل مصر وخارجها، لكنها حظيت بتأثير ضعيف نسبياً على ممارسة الروائيين المصريين الذين يعالجون قضايا معاصرة. إن إنجاز نجيب محفوظ في توسيع رقعة الفصحى لنقل حوار واقعي ربما يعد أكثر أهمية في سياق الرواية العربية خارج مصر منه في بلده.

تدور آخر الروايات القاهرية الواقعية، **بداية ونهاية**[24]، حول عائلة واحدة. والاهتمام هنا برسم نماذج إنسانية قليل جداً، بالرغم من أن الطموح والجنس هما المحرضان للشخصيتين الرئيسيتين، أما الثالث فإنه يجسد وعياً أكثر نضجاً: القدرة على التضحيات، والاتجاه إلى التعليل الوجيه للاحتمالات المحدودة للرضا والسعادة التي قدمت له.

عمل محفوظ اللاحق، **السراب**، على الرغم من أنه قد كُتب بعد بداية ونهاية، إلا أنه نُشر مبكراً أي في عام 1948، عمل مميز لعدة أسباب. إنه يقدم الراوي المتكلم، متجاوزاً الاهتمامات الاجتماعية ليركز على البعد النفسي للبطل. إنه شاب لا يستطيع أن يطور علاقة زوجية طبيعية بسبب تعلقه الزائد بأمه وهاجس

تجربة جنسية مبكرة في حياته. إن ظل فرويد يلوح هنا على نحو مظلم. لكن على الرغم من أن الرواية طويلة بشكل ممل، ويوجد بها تعارض بين تصوير البطل لذاته بوصفه غبياً وبين منطوقه بوصفه راوياً، فإنها مهمة بوصفها محاولة رائدة تعالج موضوع الإحباط الجنسي بدون أي تجسيد حسي.

أما بالنسبة لرائعته، **الثلاثية**، فإن «محفوظ» يعود إلى أرضيته المألوفة، أحياء القاهرة القديمة والطبقة التقليدية المتوسطة. إن أجزاءها الثلاثة، **بين القصرين**، و**قصر الشوق**، و**السكرية** (كلها أسماء لشوارع؛ 1956-1957) تتعقب قدر عائلة على مدى ما يقرب من ثلاثين عاماً. لقد سيطرت شخصية أحمد عبد الجواد ذات السلطة الأبوية على بداية العمل، فهو شخص متسلط على زوجته، أمينة، وأبنائهما خديجة، وفهمي، وعائشة، وكمال، وابنه من زواج مبكر، ياسين. أما خارج البيت فهو رجل اجتماعي يمكن الاقتراب منه مع ولع واضح بتعاطي الخمر والنساء والغناء. يسلك أولاده طريقهم تدريجياً. فعائشة وخديجة تتزوجان وتنتقلان إلى منزلي زوجيهما. أما فهمي، الذي اضطلع بدور نشط في ثورة 1919، فإنه يموت بعد أن أطلق عليه الرصاص أثناء مظاهرة سلمية للاحتفال بالإفراج عن سعد زغلول من السجن. أما ياسين فإنه ينتقل إلى منزل تركته أمه له بعد سلسلة من الفضائح الزوجية، بينما يستمر كمال في العيش فقط في المنزل، فقد أُعيق من الزواج بسبب النتيجة غير السعيدة لحبه الأول. يبدأ في الجزء الأخير الجيل الثالث حياة الراشدين، فولدا: خديجة عبد المنعم وأحمد يصبحان عضوين الأول في جماعة الإخوان المسلمين والثاني في الحزب الشيوعي، أما ابن ياسين (رضوان) الذي يبدو أقل مثالية فإنه يعمل في المؤسسة السياسية. يموت الأب أثناء غارة جوية في 1941 بعد فترة مرضية، وتنتهي الرواية وأمينة، الأم النموذج، تقبع في غيبوبة قريبة من الموت.

تتجاوز **الثلاثية** سواء في طولها أو قيمة رؤيتها أي رواية مصرية سابقة بمراحل عديدة؛ وفي الحقيقة، فإنه لا يوجد ما يدانيها من نوعها. إن إنجاز محفوظ هنا متعدد الأوجه. فقد تميزت الكتابة بمنحى شعري يظهر مباشرة في الصفحات

الأولى من رواية بين القصرين التي وصفت فيها أمينة وهي تنتظر زوجها ليعود من عربدته الليلية. إن التصوير الحقيقي لبيئتها المحيطة يتداخل مع تجربتها الذاتية في هذه البيئة ومع ذكريات استحضرت من مراحل مختلفة من حياتها في بيت زوجها بطريقة تكشف الكثير من شخصيتها، وعندما يعود السيد أحمد فإنها تكون قد أعطت القارئ مقدمة أولية عنه أيضاً، كما يليق بزوجة تقف نفسها على خدمة زوجها. تمتزج دقة اللغة بتكرار الكلمات والعبارات المهمة والاستخدام الحي للصورة الخيالية من أجل إبداع وسيلة قادرة على نقل العالم الغني والمعقد، وأحياناً المتناقض الذي قُدم أمام عين القارئ.

يعد وصف المحيط المادي للشخصيات وتفاعلهم الذاتي أمراً رئيسياً، وخاصة في الجز الأول من الثلاثية. ومع ذلك، فإن الاهتمام بالبيئة يتناقص في الجزأين الأخيرين، في حين يصبح الحوار واكتشاف أفكار الشخصيات ومشاعرهم بارزاً. إن هذا يعد أمراً طبيعياً إلى حد ما لأن معظم الشخصيات تستمر في الظهور والحركة في ذات البيئات في كل أنحاء العمل، لكن هذا الأمر يُعزى أيضاً إلى تقليص بؤرة الاهتمام في ثنايا الثلاثية، وهي مسألة سأعود إليها فيما بعد.

السمة المستديمة تكمن في التحليل المجهِد لتجربة الشخصيات في ظروف مختلفة في الحياة، مثل: الحب الأول، وموت المحبوب وغير المحبوب من الأقرباء، والزواج، وفراق الأصدقاء، والحرب وحضور الجيش المحتل، أو الشجار المتزايد بين الأختين، والمحافظة على الصداقات، ومتابعة أنماط عملية غير مميزة من الحياة، ومناقشة قضايا عامة وخاصة. عندما تكون شخصية ما في قلب الأحداث، فإن وعيها يُجسَد بشكل فعال، كما أن التباينات المصرح بها تساهم كثيراً في تأكيد خصوصية كل شخص.

إن الاهتمام بنوعيات متعددة من الشخصيات، ومدى استجابتها لصغائر الحياة، والأحداث الأساسية كالولادة، والموت، يعد جزءاً من الدافع خلف كتابة الثلاثية. وفي المستوى نفسه يتجنب العمل الأمور العادية المبتذلة.«لا يوجد أي

قصة مجسدة في الثلاثية سهلة، كما أنه لا يوجد نهايات سعيدة. إن الحياة شبكة معقدة تحتل المأساة كل ركن فيها»[25]. لكن الرواية يمكن أن تُقرأ على مستويات كثيرة أيضاً، كلها مرتبطة بمرور الزمن وهذا سر عظمتها.

لقد عُبر عن الموضوع الكلي للرجل السبعيني من خلال تحول السيد أحمد من القوة غير المحدودة إلى الوهن ثم الموت، هذا الموضوع كان متداخلاً مع مرور كمال من مرحلة الصبا (وهو الطفل الوحيد الذي حُلل في عمل محفوظ) إلى مرحلة النضج المتحررة من الوهم. أما عائشة وخديجة فهما تمثلان الأنثى التي تشبه إحداهما الأخرى، على الرغم من أن خديجة، مثل كل الشخصيات النسوية ما عدا أمينة، لم تكتشف تماماً مثل شخصيات الرجال، ولذلك فإنها لا يمكن أن تقارن بشخصية كمال.

وكما أن هذه الشخصيات وغيرها تتحرك من خلال الزمن، فإن الحالات تتكرر، والنماذج تظهر. فنجد السيد أحمد وابنه ياسين يحبان المغنية زنوبة، وتسير زيجتا ياسين الأوليان في الاتجاه نفسه، أما كمال وابن أخته أحمد شوكت فإنهما يُرفضان من قبل فتاتين من عائلتين غنيتين. لكن هذه النزعة التكرارية لهذه الحالات ربما تشير إلى تغييرات جوهرية؛ فإذا كانت أمينة في بداية بين القصرين مقيدة في منزلها بأمر زوجها، تنظر من خلال المشربية، وهي نافذتها الوحيدة على العالم، فإن أحمد عبد الجواد في السكرية، وهو مسن ومريض، يحتل هذا الموقع، في حين تمارس زوجته زيارتها اليومية لمزارات القاهرة، داعية لكل أحبتها.

لقد وضع محفوظ مصير هذه العائلة على نحو واضح ضمن سياقها التاريخي، وهذا بالتالي يساعد الثلاثية على أن تكتشف الموضوعات الجوهرية في الثقافة المصرية وتطورها خلال الزمن. إن جل العمل يركز بوضوح على التحول من الاتجاه التقليدي إلى الاتجاه الحديث في الحياة. فالرجال والنساء في المجتمع التقليدي، كما صُوروا في بين القصرين يعيشون في عالمين منفصلين، النساء مقيدات في المنزل، في المكان الذي يربين فيه الأطفال، أما الرجال فإنهم يقضون أوقاتهم إما في أماكن العمل وإما بين أصدقائهم، غير مقيدين في اختيار متعهم.

إن الزوج والأب ذو سلطة في عائلته، كما أن المحافظة على سلطته تقف حائلاً بينه وبين التعبير العفوي عن عاطفته تجاه أبنائه. وكلما أخذت الأنماط الحديثة من السلوك تكتسب أرضية، فإن الحواجز بين عالمي الرجل والمرأة تنهار: فالفتيات يمضين في تعليمهن ويحصلن على أعمال مرموقة. كما أن الآباء لا يستطيعون، ولن يستطيعوا، أن يتخذوا قرارات تؤثر على أبنائهم دون أن يلجأوا إلى استشارتهم. فالمسافة بين رب الأسرة وأعضائها تتناقص.

إن التحول من النظام الاستبدادي إلى الديمقراطي داخل العائلة يمكن أن يُقرأ، على مستوى آخر، تعبيراً عن كفاح الأمة المصرية من أجل إنهاء الحكم الاستبدادي، من أجل إحراز الاستقلال وتأسيس الديمقراطية. وليس بالمصادفة أن يأتي أول تحد كبير لسلطة السيد أحمد من فهمي، الذي تدفعه قناعته القومية للمشاركة في ثورة 1919 على الرغم من معارضة أبيه. وفي الوقت نفسه، فإن العائلة، التي أقصيت خارج التاريخ بفعل الأب، قد أخذت مواضعها في ثنايا التاريخ، بل إنها في زمن الجيل الأصغر تساهم بتواضع في صناعة التاريخ.

إلى جانب التحولات الاجتماعية، فإن الانتقال إلى العالم الحديث يُحدث شكوكاً غيبية. فالسيد أحمد وأمينة يتمتعان بإيمان عميق وعفوي بالله قادر على الصمود أمام كل المحن التي يواجهان. هذا الإيمان هو الذي يساعد أحمد على أن يعيش حياته المزدوجة، الاستبدادية داخل المنزل والبحث عن اللهو في الخارج على نحو متناغم، موازناً بوضوح بين رغبات غير متوازنة في طبعه. إن الصراع الحقيقي في حياة كمال، إلى جانب خيبته في الحب، تكمن في فقدانه الإيمان والبحث اللاحق عن معنى الحياة؛ إن قدره يكمن في الحيرة، والنفس الناقدة دائماً، والسأم المطلق. أما ابنا أختيه فقد اكتشفا قناعاتهما، لكن إسلام عبد المنعم مثله مثل ماركسية أخيه مجرد إيديولوجية، والثلاثية تنتهي سريعاً بالنسبة لإيمان الشابين الذي لم يخضع لأي اختبار. على أية حال، فإن البحث الذي قادهما إلى موقفيهما

الشخصيين يبقى غامضاً، في حين أن مراحل رحلة كمال الروحية موثقة على نحو مجهد، إنها أزمته، أزمة الإنسان المعاصر الوجودية، التي تبرز بوصفها واحدة من الموضوعات الرئيسة في العمل.

إن الثلاثية لا يمكن مع ذلك أن تُقلص إلى معادلات ومقابلات مباشرة، إذ إن محور الاهتمام، كما لحظنا من قبل، محدد في ثنايا العمل. ففي بين القصرين، يُستدعى نمط من أنماط الحياة بكل أوجهه، متضمناً تفاصيل الحياة اليومية حتى أحاديث الأصدقاء المتكررة والمبهجة في الوقت نفسه. وبمرور الوقت فإن بؤرة الاهتمام تصبح مقيدة على نحو متزايد، لينحصر أخيراً في نطاق السياسة والبحث عن معنى. إن التحول في التكنيك الملاحظ في سياق العمل يُعْزى مباشرة إلى تضييق محور الاهتمام، كما هو حاصل، مثلاً، في المعالجة غير المتوازنة لمختلف الشخصيات، وخاصة النسائية منها. بالمقابلة مع شخصيتي أمينة، وهي إنجاز فريد في كتابة محفوظ، وخديجة، فإنهما صُورتا كشخصيتين عاديتين في الجيل الذي يلي، بينما اقتراب زنوبة من مصاف الطبقة المتوسطة المرموقة، كان عكس الاتجاه الذي أُتخذ من قبل بطلة بداية ونهاية، فهذه الشخصيات لم ينظر إليها بعمق. إن تقليص دور النساء في الثلاثية دال على تضييق اهتمامات المؤلف وتركيزها، وهي خاصية تأكدت في رواياته بعد الثورة.

لقد أوضح سوميخ، في دراسته الكلاسيكية التي أشير إليها سابقاً، أن الاهتمام الأول في الثلاثية هو الزمن والتغير، وذلك منعكس في الموضوعات وفي التكنيك. ويمكن أن يُضاف أن التصوير الشامل للحياة في بين القصرين، بتطرفها، وتغير أسلوبها، وغناها، ينتمي إلى تقاليد أدب العصر الوسيط الذي يخضع في الأجزاء اللاحقة لمفهوم حديث، فهو مركز، لكنه أيضاً مجزأ ومصغر. سواء بالغ محفوظ في رسم التباين، وسواء كان العالم المعاصر كئيباً تماماً مثلما صوره، فإنه خاضع للتساؤل، لكن الحقيقة تبقى أن الثلاثية توثق وتفسر نقطة تحول في الحياة والثقافة المصرية كما لم تفعله أي رواية أخرى.

الروايات الرومانسية الشعبية

تُظهر نهاية الأربعينيات التوكيد على اتجاه في الراوية، يتركز حول الحب، وأحياناً بعيداً عن قضايا الواقع المعاصرة، وذلك ما يرتبط خاصة بأسماء، مثل يوسف السباعي، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس. فشخصيات محمد عبد الحليم عبد الله (1913-1970) تنزع إلى أن تكون من الطبقة الوسطى المتدنية، فهم فقراء، ومثاليون، ومضحون بالذات في سبيل الآخر: بالرغم من ذلك، وبسبب العواطف الجياشة، فقد اثبتوا أنهم غير قادرين على تزييف مصيرهم. يضع الكاتب على نحو منتظم لغة أدبية خالصة في أفواه أبطاله، كما تليق برجل عمل لدى مجمع اللغة العربية. تروق رواياته، التي تقتفي بشكل مستمر خط سير الشخصية الرئيسة من الريف إلى المدينة، تروق خاصة لأولئك الذين تركوا قراهم للدراسة أو العمل في القاهرة.

أما روايات يوسف السباعي (1917-1978)، وهو أقل محافظة، فهي من النوع الميلودراما التي تدور غالباً في المجتمعات المزدهرة، وهي تركز على صراعات المحبين للتغلب على التقاليد الخانقة وبلوغ السعادة. لقد نُظر إلى عمله على أنه امتداد لتقاليد الحب العذري[26]. يتبنى الكاتب أحياناً مسحة واقعية أكبر عندما يكتب عن أحياء القاهرة الشعبية، وهو هنا يوظف فكاهة وقدرة على الملاحظة الحادة بشكل مؤثر: بعض من رواياته المشهورة هي تلك التي دونت خلال لحظات الأزمة القومية، مثل الحرب الفلسطينية عام 1948، التي عبرت عن مشاعر وطنية حقيقية.

يُعد إحسان عبد القدوس (1919-1990) أكثر هؤلاء الكتاب إثارة، فرواياته مكرسة عامة لوصف صراعات الفتيات الصغيرات من عائلات مرموقة لتحرير أنفسهن، خصوصا على المستوى العاطفي والجنسي. إن هدفه المعلن هو تعطيل المحظورات فيما يتعلق بما يمكن أن يذكر في الأدب، لكنه من خلال أسلوبه في متابعة هذا الهدف قد فشل، أو ربما لم يحاول أبداً، أن يتجنب الإثارة ودغدغة الأحاسيس.

وعلى الرغم من ذلك، فإن روايات هؤلاء الكتاب ومريديهم متطورة، فهي تشير إلى الاعتراف بين قطاعات عريضة من الجمهور المثقف من أن الرواية قد أصبحت جنساً أدبياً مصرياً أصيلاً. فمن خلال هذا التصنيف للأدب، فإن هناك اتجاهات متميزة، كما يوحي بذلك التلخيص السابق، وهي تحتاج إلى دراسة أعمق، من أجل رؤية نافذة يمكن أن توفرها حول الرواية المصرية بشكل كلي ومن أجل معلومات يمكن أن تمنحها حول التأملات والتوقعات الجمالية لقطاع أكبر من الجمهور القارئ.

مُدَاخَلة فلولوجية

عدد من الروايات التي سوف تدرس في الأجزاء اللاحقة من هذا الفصل تكشف عن تباينات نصية، ولذلك فإن مناقشة قصيرة لهذا الموضوع، الذي قد أهمل عموماً من درس الرواية العربية الحديثة، مسألة مطلوبة.

يكشف لنا البحث الحديث إن الافتراض بأن أي نص لرواية معينة أو قصة يكون متشابهاً في كل الطبعات ليس دائماً مؤكداً. فبينما كُرست دراسة مكثفة للتباينات النصية لقصص محمود تيمور القصيرة[27]، فإن القضية قد أثيرت فيما يتعلق **بأزهار الشوك** لمحمد فريد أبو حديد، التي أعيدت كتابتها بشكل مكثف استجابة لتغير الحقائق السياسية[28]، ورواية **الحرام** ليوسف إدريس التي تعكس الإضافة أو التعديل لبعض العبارات فيها ردة فعل المؤلف لمجرى السياسة المصرية، بالإضافة إلى عدد من التباينات التي تبدو بفعل الناسخ أو المصحح عندما يحاول أن يصحح خطأ طباعياً[29]. كما أن **نجمة أغسطس** لصنع الله إبراهيم نشرت رواية في ثلاثة أجزاء إلا أنها صدرت منها في عام 1980 طبعة في بيروت يظهر فيها الجزء الثاني مدمجاً في الأول، والجزء الثالث سُمي الثاني، من أجل أن يوفر الناشر الورق[30]. لقد خضعت رواية **الأرض** للشرقاوي لتنقيح أسلوبي شامل بين الطبعة الأولى والطبعة الثالثة (1968)، وقد قُسم أحد أجزائها إلى جزأين؛ ولذلك فإن

مقارنة مع الطبعات ضروري من أجل معرفة ما إذا كان هذا هو التنقيح الوحيد ومتى حدث.

إن المشكلة تتفاقم لأن مصطلح «طبعة» يحتمل معنى «الطبعة»، «والطبعة المنقحة» وأحياناً إعادة الطبعة. إن ناشري الرواية لم يؤسسوا بعد تقاليد للتنويه عن أية طبعة تتضمن تنقيحات أو تغييرات في نص طبعات سابقة للعمل الواحد. ولذلك، فإن دراسة أية رواية ينبغي أن تبدأ بمقارنة الطبعات المتاحة للتأكد مما إذا كان هناك أي اختلافات.

بعد الثورة: مقدمة للتفاؤل

إن التوافق بين التاريخ السياسي والتاريخ الأدبي ليس دقيقاً. فتأثير الأحداث السياسية على الأدب يحدث عادة على نحو غير مباشر من خلال تعديل الحقائق الاجتماعية التي هي بداية الكاتب والمناخ الفكري الذي يعيش فيه. ولذلك تم هذا التحول مع ثورة 1952. لقد كان الانقلاب على الملكية وقهر قوة الملاك خطوة في اتجاه العدالة الاجتماعية التي نادى بها كثير من كتاب الأربعينيات بما فيهم كامل ومحفوظ ولويس عوض. (لقد كُتبت رواية لويس عوض **العنقاء** (1966) في أواخر الأربعينيات، معبرة عن نفس الاهتمامات الاجتماعية مثل روايات محفوظ وكامل في المرحلة نفسها، متداخلة مع بعض الموضوعات الأصلية الميتافيزيقية والأخلاقية. بكل أسف، فإن تأخر نشرها منعها من أن تؤثر على تطور هذا النوع). لقد عكست نية الضباط الأحرار المعلنة لتحرير مصر من القواعد البريطانية وإنهاء السيطرة الأجنبية مشاعر قومية عميقة ومنتشرة. فأكسبهم موقفهم الشعبي ولاء كثير من المفكرين الشباب الذين تأثروا بالأفكار اليسارية. من ناحية أخرى، فإن توجههم لإخضاع الفرد لمصلحة الدولة، الذي ظهر سريعاً، أثار شكوك الذين قدروا الحرية الفكرية والتعددية السياسية.

لقد فوجئ كاتب أو اثنان بالأحداث وهما في منتصف كتابة روايتيهما مما حدا

بهما إلى تعديلهما، وكما أشرنا سابقاً فإن أزهار الشوك قد أعيد إصدارها في طبعة منقحة. وهناك آخرون، من ضمنهم محمود تيمور (1894-1973) ويحيى حقي (ولد عام 1905-1992)، قد استجابوا إلى الوضع الجديد. فأصدر تيمور، الذي تكمن شهرته في قصصه القصيرة ومسرحياته، ثلاث روايات قبل عام 1952: نداء المجهول (1940)، **كليوباترا في خان الخليلي** (1946)، و**سلوى في مهب الريح** (1947)؛ يوجد في هذه الأعمال بعض الصوفية والاهتمام بالاتجاه النفسي، لكن ليس هناك أي تعبير عن الواقع الاجتماعي. تحاول رواية إلى **اللقاء أيها الحب** (1959) أن تصنع شخصية بطلة من طبقة رفيعة، تستطيع أن تتصالح مع ظروف ما بعد الثورة، لكن وعي الكاتب الطبقي العميق يجعل تصويره لصحفي ملتزم غير مقنع.

عالج يحيى حقي التغيرات التي أحدثتها الثورة في رواية **صح النوم** (1959)، وهي أطول مغامرة له في العمل الروائي. لقد نظر إليها بوصفها رمزاً، تتألف أساساً من سلسلة من الاسكتشات التي تصور شخصيات في قرية في صعيد مصر قبل ثورة 1952 وبعدها. ولأن العمل يفتقر إلى الحبكة والحدث الدرامي، فإنه لا يمكن أن يطلق عليه رواية، بل إنه يستحق أن يطلق عليه مجموعة (مختارات أدبية)، استخدمها الراوي مرة واحدة[31]. إن مقارنته مع روايات حقي القصيرة ليؤيد المقدمة المنطقية أن هذا الكتاب يقع في تصنيف خاص به. فبينما تكشف الأعمال السابقة أعماق الشخصيات مع أقدار استثنائية غالباً، فإن الصور الوصفية الأدبية تقدم نماذج مجهولة من وجهة نظر الراوي الخارجي. وفي حين أن القصص الطويلة والقصيرة قُدمت بأسلوبه المميز، الذي تظهر فيه اللغة الأدبية الطيعة، غنية بعبارات مثيرة للذكريات والعواطف ومختارة بعناية فائقة من اللهجة المصرية، فإن صح النوم كُتبت على وجه الحصر بالفصحى، محملة بصياغات لغوية مهجورة أو قديمة على نحو غير مميز. إن القارئ لا يستطيع أن يتفادى الانطباع من أن طاقات حقي الإبداعية العظيمة كانت هنا في حالة ارتباك، ربما كانت مرتبطة بالاستجابة الملتبسة للثورة التي عبر عنها الراوي.

إن التغير الرئيسي في الرواية حدث نتيجة لانبثاق شهرة عدد من الكتاب الشباب اليساريين الذين كانوا قد بدأوا النشر قبل عام (1952)، لكنهم الآن شعروا بحرية أكبر، معبرين عن التزامهم بقضية الفقراء والمضطهدين.

إن الإنتاج الأول، وربما الأكثر نموذجية، لهذا الاتجاه الجديد هو رواية **الأرض**[32] لعبد الرحمن الشرقاوي[33]، التي تبحث، على العكس من رواية زينب، عن تصوير الحياة الريفية كما يعيشها الفلاحون أنفسهم. إن حبكتها الرئيسة بسيطة؛ ففي ظل حكومة إسماعيل صدقي الدكتاتورية في بداية الثلاثينيات، يحاول سكان قرية في منطقة الدلتا مقاومة محاولتين لمالك الأرض الكبير المحلي الذي قام بالتعدي على حقوقهم، أولاً بحرمانهم من الماء الذي يحتاجونه للري، ثم بالتجهيز لشق طريق إلى أرضه عبر أراضيهم. إن القرويين غير متفقين على الإطلاق، فهم يتشاجرون على مشاركة المتاح من الماء وبعض الأمور المتشابهة، بالإضافة إلى ذلك، فإن التنافس على حسناء القرية يوفر الكثير من الأحداث الإضافية، كما هو الشأن بالنسبة لتدخلات ممثلي الحكومة.

لقد قُدمت الحبكة من خلال ذكريات صبي على أعتاب المرحلة الثانوية، يعود من القاهرة لقضاء الإجازة السنوية، كما أن الحدث بأكمله يدور في هذه الفترة. لكن بينما يروي الطالب الجزء الأول والأجزاء الثلاثة الأخيرة بضمير المتكلم، فإنه يختفي من الجزء الرئيسي من الكتاب الذي يحتوي على سرد الراوي الغائب كلي المعرفة.

ليس هذا هو الأسلوب الوحيد الذي تختلف فيه رواية **الأرض** عن الرواية التقليدية. فهناك عدم ترابط في الحبكة، وخاصة عندما تُركت مسألة تقليص ماء الري من غير حل، وعندما تحول التركيز في النهاية من شق الطريق، الذي يمثل هزيمة للقرية، إلى الإفراج عن القرويين الذين حاولوا تخريب الطريق، وإلى محاولة تعزيز معارضة الجماهير للحكومة. كما أن بعض الشخصيات متناقضة، مثل شخصية حسناء القرية، وصيفة، التي تتغير على نحو واضح من فتاة تلعب مع الصبية، منهمكة في أجوبة فظة مع النوتيين العابرين، إلى امرأة فخورة بنفسها، قادرة على

المحافظة على المعجب بها عند نقطة متسمة بالاحترام[34]. إن سياق السرد يبدو على غير العادة بطيئاً.

إن مسألة نجاح رواية الأرض له أسباب أخرى. أولاً، إنها، على اضطراب حبكتها، تعبر بكل أصالة عن شكاوى القرويين ضد الحكومة المركزية عامة ودكتاتورية صدقي وأمثاله القمعية خاصة. كما أنها أصيلة بتصويرها نماذج وصيغاً لسلوكيات القرية. فتظهر بحيوية شخصيات العمدة والإمام والبقال والمدرس والمالك الصغير والفلاحين غير الملاك، على الرغم من أن معظمها تبدو شخصيات نمطية. فمن غير المتوقع من كاتب مشهور بقناعاته الماركسية، أن تكون طليعة حركة الصراع ضد القمع ممثلة في الملاك الصغار، وهي الشخصيات الأعظم بطولية في الرواية، وهذا يبرر بعض المقاطع الحماسية التي تعكس تعلق الفلاح العميق بأرضه. والحقيقة أن تعبيرها عن العلاقة المتلاحمة التي توجد بين الأرض ومن يعمل بها يجعل رواية الأرض ذات صلات مع الكتابات الفلسطينية اللاحقة. كل هذه الموضوعات الثلاثة، الكفاح ضد القمع، والتصوير الواقعي لحياة القرية وحب الأرض، كانت في المناخ النفسي للأشهر الأولى بعد الثورة.

إن الاهتمام بالقرية يمتد إلى اللغة والتكنيك. فرواية الأرض وهي مختلفة عن ممارسة الجيل السابق من الروائيين، تُكثر من استخدام الحوار بعامية الدلتا؛ وربما يكون الإحساس بالعنف، وهو أسلوب عدائي في حديث الفلاحين المميز، أهم عامل يساهم في الإيهام بالواقعية في الرواية. وحيث تنحرف الرواية عن التكنيك الروائي التقليدي فهي على ما يبدو تعكس تأثير الشفاهية، مثل ما هو موجود في البناء الواقعي، وفي تكرارها، وفي تركيزها على أحداث خارجية بنسبة عالية من الحالات المتضاربة، حتى بالنسبة لحالة النص السلسة. إن الصلات مع القص الشفاهي ربما ساهمت في سرعة انتشار رواية الأرض وشعبيتها.

لم تحقق روايات الشرقاوي الثلاث الأخرى القيمة الملحمية لرواية **الأرض**، فعيوب هذه الروايات تبدو أكثر وضوحاً[35]. إن هذه الروايات تنتمي للأدب الملتزم،

السائد والمؤثر في نهاية الخمسينيات والستينيات، الأدب الذي ألهمته معتقدات الواقعية الاشتراكية. فالأهمية المستديمة لهذه الروايات ربما لا تكمن في إنجازاتها الخاصة، بل في ردود الأفعال التي يدعو إليها كتاب مفكرون أكثر منهم أصحاب معتقدات.

تشبه رواية لطيفة الزيات[36] **الباب المفتوح** (1960) رواية **الأرض**، فهي تركز على فئة اجتماعية مقموعة، توحي برؤية متفائلة لمستقبل مصر. ومع ذلك فإننا نجد هنا أن القضية هي قضية تحرير المرأة، التي قدمت قضية غير منفصلة عن التحرر القومي. تنشأ البطلة ليلى محاطة بكل المحظورات المعتادة في الطبقة المتوسطة في المجتمع المصري، التي تحرس فيها الممتلكات المادية والمستوى الاجتماعي أكثر من المشاعر الحقيقية، كما أن الفتيات يحفظن حتى يُزوجن لرجال أثرياء. إن حب ليلى الأول لابن عمها، عصام، قد تحطم بفعل الأصول التي توضح كيفية التصرف، ولذلك فإنها بفعل الرهبة توافق على الخطبة لأحد أساتذتها الذي يعد الصهر المثالي في نظر أهلها. في الوقت نفسه، فإن صديق أخيها، الذي يعمل في حركة التحرير، يقع في حبها. وحالما تكتشف نفاق خطيبها وخيانته، فإن ليلى تستجمع شجاعتها لتتحداه وتتقدم بطلب للتدريس في بور سعيد. هناك تنضم ليلى مع أخيها وزوجته إلى مقاومة غزو 1956، كما اتحدت مرة ثانية مع صديق أخيها، حسين.

في نهاية الرواية، وقبل ذلك أيضاً، فقد نُظر إلى جهود ليلى لتحرير نفسها من خلال كفاح مصر من أجل التحرير الوطني. إن التبرير الفكري لهذا المسألة هو أن البرجوازية، التي تجد ليلى قيمها خانقة جداً، غير راغبة في أن تقدم تضحيات من أجل المصلحة العامة وهي غير قادرة على اتخاذ مصيرها بذاتها. وعلى الرغم من أنها ليست ذات دوافع سياسية ثابتة، فإن ليلى تلجأ إلى القومية والتأكيد على استقلال مصر بوصفه بديلاً «إيديولوجياً» يجعلها قادرة على أن ترى ذاتها عضواً في شعب يتعلم كيف يشكل مصيره، لا فرداً معزولاً يوظف قوته ضد طبقة كاملة.

إن المزاوجة بين موضوعي الفرد والتحرير الوطني ليس سعيداً تماماً؛ بل إنها واحدة من نقاط الضعف في الرواية حتى إن بعض الأحداث السياسية المهمة في تلك المرحلة التي تغطي الفترة من 1946 إلى 1956 قد تُجوهلت، في حين أنها غير منسجمة مع مرحلة معينة من تطور البطلة. وتبرز صعوبة أخرى تتعلق بتصوير الشخصيات الإيجابية، فحسين أخو ليلى، محمود، وصديقته، زوجته فيما بعد، لا يتحلون بالمصداقية تماماً. لقد تأثرت الرواية بشكل كبير بأحداث الثورة ومنجزاتها على نحو أدى إلى إضعاف قيمتها الفنية.

من ناحية أخري تعتبر رواية **الباب المفتوح** أكثر نجاحاً. إن نسيجها غني بحبكتين فرعيتين تقتفيان أثر إجابات بديلة للنموذج البرجوازي المقترح للنساء ذوات الزواج المرتب، والحياة التي تركز على عمل المنزل والأمومة. هناك استخدام مؤثر للموضوعات والصور الأخاذة المتكررة. لكن قوة الرواية الرئيسية تكمن في تحليلها المفصل لعواطف فتاة مصرية في طور النمو. لقد صُور الصراع بين نزعة ليلى الفطرية في التعبير عن مشاعرها العفوية وانضمامها للحياة العامة وبين جهود عائلتها لكبت مبادرتها وتقييدها ذهنيا لحياة البيت تصويراً بارعاً وأصيلاً. لقد أنجز ذلك من خلال استخدام الوعي الدرامي وخاصة الحوار. تعتبر رواية الباب المفتوح غنية بالتبادلات اللفظية في أكثر الموضوعات تغيراً، فهي تسعى إلى تقديم مستوى اللهجة العامية الملائمة لمتكلمين مختلفين؛ فهذه الفروق في اللغة يمكن أن يكون لها استخدام وظيفي. مثال ذلك عندما يُبدي خطيب جميلة غرابته ويصبح مصير زواجهما مشؤوماً. في النهاية، إنها أصوات ليلى وأصدقائها، في الوقت الذي ينتقلون فيه من المدرسة إلى الجامعة، باحثين عن طريقهم في الحياة، البحث الذي يعطي الرواية أسلوباً يميزها عن أسلوب رواية الأرض. إن الرواية لا يمكن أن تضاهى في معالجتها لموضوعها الرئيسي، تحرير المرأة.

من بين ممثلي التفاؤل الثوري يُعتبر يوسف إدريس[37]، الذي يُعرف على نحو أفضل بقصصه القصيرة ومسرحياته، شخصية مثيرة للاختلاف. توضح رواياته تَقَدْمَ

كاتب موهوب وأصيل بمتجاوزاً المعالجة التقليدية للموضوعات إلى اكتشاف قضايا تشغله شخصياً. ففي الوقت الذي تصور فيه روايته الأولى **قصة حُب** (1956) الشخصيات المنخرطة في المقاومة ضد البريطانيين في منطقة القناة، عاكسة التزاماً قومياً وموقفاً شعبياً مباشراً، فإن **رواية البيضاء** (1959) تُظهر اهتماماً باكتشاف الجانب النفسي لبطلها أكثر من الاهتمام بسرد الأحداث. إنها تحوى اعترافات[38] طبيب شاب، عضو في جماعة سياسية سرية، يقع في حب امرأة متزوجة من أصل أوروبي. إن بحث البطل عن الذات، على المستويين السياسي والشخصي، يُظهره ليكون أنانياً، عنيداً ومتقلباً إلى حد ما، لكن قدرته على التحليل النفسي الدقيق ورفضه في أن يهجر قدرته النقدية تجعله شخصية ممتعة. أما أفضل روايات يوسف إدريس **الحرام**[39]، فهي تصور ردود فعل المجتمع الريفي تجاه اكتشاف جثة طفل حديث الولادة ودوافع أمه التي قتلته خطأً. إن اهتمام الرواية يكمن في كيفية تأثير محظورات الجنس في الجانب النفسي في الفرد والجماعة. إن استخدام حديث حر غير مباشر ومونولوج داخلي مع حركة رشيقة بين الفصحى والعامية المصرية أعطى تقديم العالم الداخلي للشخصيات قوة وحيوية رائعة، وهذا الجانب يفوق في الأهمية الاضطراب الذي انتاب بناء روايات إدريس ذات المجال الأطول. ويمكن أن نجد آثار الروح الثورية في الاهتمام بعمال التراحيل، وهم أكثر فقراً من فلاحي رواية الأرض، كما توجد الروح الثورية في نهاية الرواية المتفائلة.

مد الأشرعة

تعتبر الرواية المصرية حتى أواخر الخمسينيات مرادفة في الحقيقة للرواية القاهرية، بينما يدور عدد قليل من الأعمال في منطقة الدلتا فقط. إن إصدار رواية فتحي غانم **الجبل** في عام 1957 يحدد بداية اتجاه لاكتشاف مناطق غير مألوفة في مصر، مصوراً خصائص حياة سكانها التي تعتبر مختلفة عن عادات العاصمة ومهددة لها غالباً. تسرد الرواية مجرى التحقيق في اتهامات سرقة في مبنى في

مقر قرية نموذجية مقترحة في صعيد مصر. يكتشف المحقق أن القرية المخططة، على الرغم من أنها مزودة بإسكان صحي حديث، فإنها ستنتزع الفلاحين من الجبل الذي عاشوا فيه لقرون عديدة والذي، مع بقاياه الأثرية، يوفر لهم مصدر رزقهم. إن رواية غانم ما تزال في الأساس تمثل رؤية خارجية للمنطقة المحيطة بالأقصر التي سيقيم فيها، فيما بعد، أحد أبنائها الطاهر يحيى عبد الله روايته **الطوق والإسورة** (1975). قرية بالقرب من أسوان في أقصى الجنوب يقيم عبد الوهاب الأسواني أحداث روايته **سلامة الأسواني** (1965)، التي تصور شاباً حصل على تعليم حديث في الإسكندرية، يُرغم على الإذعان لعادات الشرف البدوية وتقاليدها السائدة في مسقط رأسه. وربما بإشارة لرواية **زقاق المدق**، يقيم صالح مرسي أحداث روايته **زقاق السيد البلطي** (1963) في حارة الصيادين في الإسكندرية في وقت يهدد قدوم طرق الصيد الحديثة إلى مصدر رزق الصيادين، كما أن الرواية توفر بعض العينات الدقيقة من اللهجة الإسكندرية (الإسكندرانية). أما رواية محمود دياب أحزان مدينة (1971) فتصور طفولة صبي في الحي العربي من مدينة الإسماعيلية، وهي إحدى مدن القناة. إن تجربة العمل في الخارج، وهي مألوفة على نحو متزايد عند طلاب الدراسات العليا المصريين، منعكسة في رواية جميل عطية إبراهيم، أصيلة، (أكملت الرواية في عام 1966 لكنها لم تنشر إلا في عام 1980)، وفيها يظهر فراغ الحياة المحبطة لدى مجتمع المغتربين من جنسيات مختلفة متجاوراً مع خيبة أمل سكان بلدة الساحل المغربي بعد سنوات عديدة من الاستقلال، ومتجاوراً مع استمرار حرمانهم المادي والثقافي. إن الاتساع في المدى الجغرافي يشير إلى المدى الذي امتدت إليه رؤية الروائيين بعد مرحلة المدرسة الجديدة التي سعت إلى تقديم شخصيات مصرية أصيلة لكنها غير مميزة.

تجريب ما بعد الواقعية

في تزامن مع اكتشاف الأمكنة الجديدة والبعيدة، تعرض بعض الروايات التي

ذُكرت آنفاً تقنيات جديدة واهتماماً نموذجياً بالأزمنة الحديثة. وضمن هذا الاتجاه فإن هذه الروايات تعكس تطوراً في الرواية المصرية يمكن أن يعود إلى أواخر الخمسينيات. لقد نشأت الرواية، من ناحية، نتيجة للإدراك بأن الواقعية، كما هي ممارسة على نحو بارز عند نجيب محفوظ في روايته بين القصرين، قد استخدمت إلى أقصى درجة ممكنة، ومن ناحية أخرى، فإن الرواية قد نشأت نتيجة للحاجة للتعبير عن تزايد الشعور بخيبة الأمل والخضوع الناتج عن فشل الثورة في أن تفي بوعودها فالفساد منتشر، والحكومة تعتمد على القمع في إسكات المعارضة. إن الإطلاع على الوجودية، وخاصة مفاهيم اللامعقول والاغتراب، والوعي بالتطورات الحديثة في الرواية الغربية، أدى دوراً مهماً في تقرير استجابات الروائيين لهذه الحالة.

تدل رواية نجيب محفوظ **أولاد حارتنا** (1959)[40] على بداية هذه المرحلة الجديدة في الرواية وفي رحلة الكاتب أيضاً. إنها تستخدم بعض القصص الدينية - الهبوط وحياة موسى والمسيح ومحمد - بطريقة تظهر ناحيتين من تاريخ البشرية: البحث عن العدالة الاجتماعية ووجود الإله. تدور هذه القصص في حي فقير من القاهرة القديمة، بمقاهيه، ومهربي مخدراته، وعاهراته، وشعرائه وفتواته. وفي الجانب الواقعي تركز هذه القصص على الحاجة إلى مؤسسة سياسية واقتصادية عادلة؛ وتبحث هذه القصص، في الجانب الأعمق منها، عن تتبع تطور تصديق الإنسان بالله ورأي العلم في ذلك. إن الكتاب لا يمكن أن يُنسى لعدة أسباب؛ إنه يقدم القصة الرمزية في الرواية العربية الحديثة، ويطرق موضوعاً في غاية الحساسية بشجاعة، كما أنه يصور لأول مرة الحارة المحفوظية، حارة ما قبل العصر الحديث الحافلة بالقسوة، والاستغلال، والبؤس، والتي ستظهر في عدد من أعماله اللاحقة. أما الرواية من حيث كونها أدباً فهي أقل نجاحاً بسبب عدم التوازن بين غنى القضايا الميتافيزيقية وبين الشخصية المتخلفة للمجتمع الذي قدمت من خلاله، وبسبب تكرار بعض المفاهيم التي يمكن ملاحظتها، مع ما فيها من حيوية الحوار والاستخدام الفعال للموتيفات.

تشترك روايات محفوظ الخمس القادمة، المنشورة بين عامي 1961 و1966 في بعض الخصائص التي تبرر ظهورها في مجموعة. ففي كل رواية، يدخل البطل في بحث يتمحور حول أسئلة أساسية تتعلق بوجود الإنسان: كمعنى الحياة، والمسؤولية، والموت، في حين أن لديه بعض الاهتمامات الأخرى. أما الحبكة التي تظهر في كل رواية فهي ذات مستوى واحد، ومركز الاهتمام هو وعي البطل، وتفكيره وأسبابه الغريزية وتدفق مشاعره؛ فالأحداث الخارجية مهمة بقدر ما لها من تأثير على سلوكه وخبرته بالعالم من حوله فقط. إن تقنية المونولوج الداخلي، والاسترجاع الفني، وترك الاهتمام التقليدي بوصف الناس والأمكنة تعد سمة نموذجية في هذه الروايات التي يأخذ فيها الحوار النابض بالحيوية والتنوع، موقعاً مهماً أكثر من ذي قبل. ثم إن هذه الروايات، على الرغم من التغير الواضح في الأسلوب، تظهر بعض الاستمرارية مع روايات المؤلف السابقة، وخاصة في الاهتمام بالعدالة الاجتماعية، والاهتمام بالسياسة وبمصير مصر، والبحث عن حل للصراع بين الدين والعلم، وضعف المؤلف فيما يخص الذين هم على حافة عالم الرذيلة والإجرام.

يبدو أن «محفوظ» في هذه المرحلة قد احتاج لعالم الرذيلة والإجرام لاستثارة خياله الشعري إلى أقصى مداه، ربما بسبب موقفه الشخصي الراسخ في الحياة. هناك روايتان غائبتان عن عالم الرذيلة والجريمة، **السمان والخريف** (1962)[41] و**الشحاذ** (1965)[42] اللتان تعدان الأكثر نثرية، كما أنهما غير مرضيتين من الناحية الفنية. تتعقب الرواية الأولى أزمة سياسي سابق من حزب الوفد لم يستطع أن يتوافق مع الثورة التي حطمت مستقبله الواعد وأنجزت الكثير من الأهداف التي وضعها حزبه، وفي الرواية الثانية يشعر محام ناجح فجأة بعبث حياته المملة، ثم ينهار، باحثاً عن نشوة من خلال الجنس أولاً ثم عن طريق التصوف لاحقاً، بينما هو واقع تحت إحساس بأنه قد خان مبادئ شبابه الاشتراكية. ومع أن هاتين الروايتين بارعتان من ناحية التكنيك، إلا إنهما تعانيان من عقلانية عامة وأحياناً عرض غير متعاطف لوعي البطل، ومن فقر مؤكد للخيال.

أمّا الروايات الثلاث الأخرى، **اللص والكلاب** (1961)[43]، و**الطريق** (1964) و**ثرثرة فوق النيل** (1966) فإنه يمكن تفسير الموضوع على نحو مغاير على الأقل في مستويين، وبينما يظل وعي الشخصية الرئيسية هو المنشور الذي تنعكس من خلاله الأحداث، وتبعاً لذلك يمتنع المؤلف عن إبداء أي أحكام أخلاقية، تستخدم رواية الطريق، التي هي سجل لبحث شاب عن أبيه الغامض الثري، وفقدانه لطريقه بين امرأتين، موضوعة كونية تمنحها أهمية عاطفية واجتماعية وصوفية، وعلى هذا فإن الرواية تعالج واحداً من انشغالات "محفوظ" الدائمة، هو مشكلة الإيمان.

إن الأكثر أصالة بين روايات هذه المجموعة هما الروايتان الأولى والأخيرة. تبدأ رواية اللص والكلاب في اللحظة التي يشرع فيها سعيد مهران، الذي قضى عقوبة لسرقة في السجن، للانتقام لنفسه من زوجته السابقة ومساعده السابق، حيث يشك أنهما على علاقة سرية وأنهما قد خاناه وسرقاه، كما أنه يسعى لتخليص ابنته الصغيرة منهما. بعد فشل سعيد في تحقيق أهدافه يلجأ إلى صديق والده الشيخ الصوفي، كما أنه يبحث عن المساعدة لدى رؤوف علوان، ناصحه ونصيره في السرقة ليكون وسيلة لإعادة توزيع الثروة. وفي الوقت نفسه، فإن «رؤوف» قد هجر قناعاته الاشتراكية ليصبح صحفياً ناجحاً وعليه تكون نصيحته الوحيدة لسعيد أن يبدأ حياة جديدة. سعيد، الذي يشعر بالخيانة مرة ثانية، يحاول أن ينتقم، لكن محاولاته تنتهي بموت رجل برئ. وبما أن الشرطة تطارده وجريدة رؤوف تُألب عليه الرأي العام، فإنه يجد ملجأً لدى نور، الفتاة التي تحبه، لكن عندما تختفي، يخرج بحثاً عن طعام فتحاصره الشرطة وتقتله في المقبرة.

بادئ ذي بدء، سعيد حالة تقليدية للسجين المطلق سراحه ليبحث عن الذين أبلغوا عنه، كما أن عطشه للانتقام هو الأكبر في نوعه، لأنه كان قد أحب زوجته؛ وعندما أخفقت طفلته في التعرف عليه، فإن هذا يعد أقصى مثال للخيانة العامة. لكن مع إدراكه أن رؤوف قد هجر مبادئه الاشتراكية السابقة، فإن خيانته تكتسب بعداً آخر، كما أنه يرى نفسه ممثلاً للفقراء والمضطهدين الذين خُدِعوا، وأخيراً تركهم

الذين ادعوا أنهم يساعدونهم. لقد غُذي سعيد، الذي تشرب مادية رؤوف، بالحقد لكونه فقد قدرته على فهم الموقف الصوفي للحياة المتمثل في شيخ والده، علي الجنيدي، الذي لجأ إليه في البداية. يدرك الشيخ تماماً، وهو بلا شك أكثر شخصيات محفوظ الصوفية فعالية، أزمة ضيفه النفسية والروحية، لكن النصيحة التي يقدمها ذات نزعة صوفية و سعيد يظل أسيراً لهذا العالم.

إن حالة سعيد العقلية هي شئ من ذلك، فبعد مغادرته السجن، لا يشعر بالارتياح في منزل الشيخ الذي كانت أبوابه دائماً مفتوحة، ولذلك فإنه ينتقل إلى شقة نور، وهو المكان الذي لم يتجرأ أن يحدث فيه صوتاً أو يشعل ضوءاً عندما يكون وحيداً خوفاً من إثارة شك الجيران. نور، بحبها ولطفها، تنجح في كسر ارتيابه من الإنسانية، لكنها لم تستطع أن تثنيه عن هاجس الانتقام الذي قضى عليه في نهاية المطاف.

تتميز الرواية باقتصاد كبير. وفيها الكثير من الموتيفات التي يمكن أن تُفسر على أكثر من مستوى من الرمزية، كما أنها تحتوي على شحنة ساخرة أيضاً، مثل الإشارة إلى الأمكنة المغلقة والمفتوحة، أو الإشارة للنور والظلام. إن وعي سعيد، بحركته بين انطباعات الحاضر، وخطط المستقبل، وذكريات الماضي وبين سيطرة أحلامه غير المعقولة، حاضر بمهارة عظيمة. إن هذا الوعي المتجذر في حياة سعيد دفعه على نحو مأساوي إلى عزلة كلية عن رفاقه.

تعتبر رواية **ثرثرة فوق النيل** رواية اغتراب أيضاً، لكن في هذه الرواية تبدو الشخصيات، ومعظمها مدمن للمخدرات، أكثر إيغالاً على طريق الاغتراب من الهموم الدنيوية. إن مكان لقائهم، الذي يقع في عوامة على النيل وتدور فيه معظم أحداث الرواية، يوحي بعلاقتهم العرضية بواقع الحياة المصرية اليومية. إن أساس هذه الرواية هو جلسة الحشيش المسائية المعتادة (عنصر بنائي مشابه للقاءات المعتادة بين أحمد عبد الجواد وأصدقائه في **الثلاثية**) التي يشرف عليها أنيس زكي، وهو موظف مدني بسيط، هارب من حزنه بسبب موت زوجته وابنته، والذي

يبدو من خلال وحدته في المدينة وخيبة أمله في عمله التافه والكئيب، أنه قد نجح تقريباً في فصل نفسه عن المجتمع؛ فهو يقضي وقته تقريباً في رحلات خيالية في التاريخ وتأملات في الأكوان، ضد خلفية الإنسان التي يصبح فيها سخفه شيئاً جلياً. أما أعضاء المجموعة الباقون فهم ممثل سينمائي، وفتاة مدمنة، وكاتب قصة قصيرة، ومحام، وصحفي، وناقد وموظفان مدنيان ناجحان، أحدهم هو نموذج المرأة المتحررة، التي تمثل قطاعات مختلفة من الطبقة المتوسطة الجديدة المزدهرة، كما أنهم جميعاً، في مواجهة هذا المجتمع، لا يملكون سبباً للهروب من الواقع، لكنهم يعانون من بعض الإحساس بالفشل أو الفساد الأخلاقي. وعندما يحتاجون إلى تحمل المسؤولية بعد أن يصدم الممثل بسيارته شخصاً ما وهم عائدون من الأهرامات مساء، فإنهم يتصرفون جميعهم بجبن ما عدا «أنيس»، مفضلين أن لا يُعرضوا مراكزهم للخطر بإعلان مسؤوليتهم في الحادث. أما أنيس، الذي لم يكن لديه ما يخسره مقارنة بالآخرين، فإنه لم يصل إلى درجة قتل إحساسه بالتضامن مع معاناة الناس، فهو الذي يقرر أن يذهب للبوليس.

إن الرواية بشكل جلي تُعد تعليقاً على جوانب معينة في المجتمع المصري في منتصف الستينات، و كشف انتهازيته، وتشاؤمه، وخيبة أمله مع خطاب الحكومة، كما أن الإحساس بالضعف في التأثير على الأحداث يمكن أن ينظر إليه، بإدراك متأخر، نبوءة لهزيمة 1967. لكن الهروب، سواء بتأثير الحشيش أم لا، هو ظاهرة عالمية والإحساس بالسخف يُعد أسى نموذجياً للإنسان المعاصر. بالإضافة إلى ذلك، فإن هلوسات أنيس، التي تعد عنصراً مهماً من مكونات الرواية، تعكس أحزانه الشخصية وإحساسه بأن الظلم قد وقع عبر التاريخ: وكلها أمور تعزز البعد الكوني للإنسان.

إن وعي أنيس يختلف عن وعي سعيد مهران، الرجل ذي الرسالة، كما أن توصيلها بقدر كاف من التفكك يجعلها معقولة، ومع ذلك فإن إعطاءها معنى من خلال استخدام الموتيفات المتكررة يُعتبر إنجازاً حقيقياً. إن المظهر غير العادي لهذه

الرواية هو خفتها، وأحياناً حتى أسلوبها الهزل والإحساس بالأنس الذي تنشره حلقات الحشيش في كل اتجاه؛ هذه المرة يستخدم محفوظ بعض الدعابة في معالجة قضايا جادة، مع أنها تبدو يائسة.

ميرامار (1967)[45]، آخر روايات محفوظ لهذا العقد، تكشف من خلال عدد قليل من الشخصيات الاتجاهات السياسية المسيطرة في مصر الحديثة. تتخلى هذه الرواية عن البطل المفرد لوصف سلسلة من الأحداث من خلال وجهات نظر أربعة رواة مختلفين، وهو اتجاه قدمه في مصر فتحي غانم في روايته الرجل الذي فقد ظله (1962)[46]، لكن هذا الأسلوب استخدم هنا بتأثير أكبر والرواة يتمتعون بأمزجة ومواقف متميزة تجاه الحياة التي يعبرون عنها كل واحد من خلال طريقته المميزة.

على الرغم من أن محفوظ قد سيطر على الرواية المصرية في الستينات، فإن آخرين أكثر مغامرة كانوا يكتبون أيضاً، ساعين مثله إلى تطبيق تقنيات متطورة في الرواية الغربية المعاصرة من أجل اكتشاف المجتمع المصري. لقد زود الروائيون الوجوديون الفرنسيون، وأصحاب الرواية الحديثة، وكافكا، وفوكنر، ودوس باسوس، الكثير من إلهامهم، بما أنهم ركزوا على تمثيل الإحساس بالاغتراب عن المجتمع، وخيبة الأمل العميقة والوعي بالعجز، والقمع والافتقار إلى الحرية التي كانت قدرهم وقدر أفراد المجتمع والتي شعروا بها بحدة عندما كانوا مثقفين غير معروفين. وبما أنه كان يجب على الحالة السياسية أن تحمل الكثير من مسؤولية هذه الأزمة، إلا إن عوامل أخرى مثل تحديث المدن، وغُفليتها المتزايدة، وتزايد ضغط السكان ساهمت في هذه الأزمة أيضاً. هؤلاء المجربون كانوا أيضاً يحتجون ضد الواقعية الاشتراكية المصرية، التي كان لها الكثير من الأنصار في جهاز الدولة الثقافي، والروايات الرومانتيكية الشعبية.

الكثير من هؤلاء المبدعين ينتمون إلى الجيل الضائع[47]، كما أن عملهم ما يزال ينتظر دراسة شاملة. فمن الواضح، مع ذلك، أنه لولا تحديهم للتقاليد الروائية من مثل الراوي العليم أو الراوي المفرد، والالتزام بالتسلسل التاريخي، والحبكة

ذات النهاية المغلقة، والوضوح في الشرح ومفهوم البطل الفاعل، وليس الإيجابي، بالإضافة إلى تطورات لاحقة لما كانت ممكنة. حتى لو كانت رواياتهم، عندما تحاكم كما تستحق، تترك الكثير مما هو مرغوب فيه[48]، فإنه يجب الاعتراف بأنها تؤدي دوراً أساسياً بوصفها روايات رائدة.

النضج في الاختلاف

منذ أواخر الستينات بدأ عدد من الكتاب الشباب، كل برؤية واهتمامات متميزة، في إيجاد أسماء لهم في فن الرواية. وكما اعترفوا - وإن لم يكن اعترافهم دائماً في كلمات كثيرة - بأنهم قد ظهروا من تحت عباءة محفوظ، لكنهم مستقلون عنه ومستقلون عن بعضهم البعض. إن المستوى العام لكفاءتهم التقنية التي ظهرت في أعمالهم أعلى من تلك التي وجدت في أعمال سابقيهم. وعلى الرغم من أنهم واعون بالابتكارات المتعلقة بالحداثة وما بعد الحداثة فإنهم انتقائيون في استعارتهم من الخارج. لقد أدركوا بشكل أوضح الإمكانيات التي تقدمها اللغة الفصحى والشفهية وغالباً ما يستخدمونها بكثافة شديدة. إن عملية اللحاق قد اكتملت. فبالنسبة للروائيين المصريين، فهم الآن يعملون ضمن نفس الإطار المرجعي مثل زملائهم في العالم، بينما تحمل كتبهم بشكل جليّ إيحاء مصرياً.

إن ذلك يعود إلى أن المصريين الآن يشاركون في صناعة رواية عالمية بالقدر المماثل لمشاركة الروائيين الأمريكيين الجنوبيين مثلاً. مما أوجد اعتقاداً بأن الرواية المصرية قد دخلت الآن مرحلة النضج. وبطبيعة الحال، فإنه بمرور الوقت وظهور أجيال جديدة من الروائيين فإن مرحلة النضج هذه سوف تقتضي تقسيمات صغيرة، لكن نقطة البداية ستظل نفسها. إن فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب في عام 1988 يشير إلى اعتراف عالمي بمكانة الرواية المصرية وبمكانة إنجازات محفوظ بوصفه فناناً مبدعاً بطريقته الخاصة وشخصاً عمل أكثر من غيره ليجعل هذا النضج حقيقة. هناك إشارة أخرى، على الرغم من أنها اعتباطية إلى حد ما، تتعلق بتغير

حالة الرواية المصرية في الخارج تشير إلى أن هناك العديد من الروايات الحديثة قد ترجمت خلال سنوات قليلة من ظهورها، بينما حالة الأعمال المترجمة سابقاً، عندما توجد، فإنها عادة ما كانت تأتي بعد عشرين سنة أو أكثر من نشرها.

إن العمل الروائي الذي يبشر بالمرحلة، هو قصة صنع الله إبراهيم الطويلة **تلك الرائحة**[49] التي ظهرت أولاً في عام 1966. بعض روايات الستينات التجريبية، مثل رواية نعيم عطية **المرآة والمصباح** (مكتوبة في 1966-1967) مع استغاثتها من الإقامة الجبرية المحكومة بالأب الوحشي والاستبدادي والفاشستي، تنذر بالانشغالات النموذجية لكتاب هذه المرحلة. لكن هذه الروايات لم تظهر إخفاقات الثورة بشكل علني إلا بعد هزيمة 1967 بعد أن التف الجيل الجديد حول مجلة أدبية ثقافية هي **جالري 68**[50] ليعبروا عن ثورتهم ضد المؤسسة بكل أشكالها وليحققوا قيمهم وأسلوبهم. إن معظم الروائيين الذين سوف نناقشهم في هذا الجزء الأخير جذبوا الانتباه أولاً للقصص القصيرة التي نشروها هناك.

إنها تبدو ظاهرة مكررة، عندما يبدأ طور جديد في الرواية المصرية، فبعض الكتاب يعودون إلى الريف مقدمين تفسيرهم الخاص للحياة الريفية. إن الذين عاودوا زيارة القرية من جيل **جالري 86**[51] يتألفون من محمد يوسف القعيد، ويحيى الطاهر عبد الله، وعبد الحكيم قاسم، كلهم من أصول ريفية ومهتمون باكتشاف جوهر الثقافة الريفية كما عرفوها.

يُعد محمد يوسف القعيد[52] من أكثر كتاب جيله الروائيين إنتاجاً، فقد بدأ حياته الأدبية بروايات تدور حول حالات الموت غير الطبيعية. وتعتبر رواية **الحداد** (1969) أولى هذه الروايات التي تبدأ مباشرة بعد خنق الحاج منصور أبو الليل غير المعلل، وهي تشتمل على أربعة مونولوجات تخص كلاً من ابنته عائشة، وولده حسن، غير الشرعي وغير المعترف به، وزهران الذي طلب الزواج من عائشة، وأخي عائشة الشقيق حامد. من خلال هذه المونولوجات، التي تتضمن عواطف وتأملات مستدعاة بفعل حادثة القتل، متداخلة مع ذكريات من الماضي وفقرات قصيرة من

الحوار، تنبعث بالتدريج شخصية الرجل الميت والمواقف الغامضة لهؤلاء الأربعة تجاهه. إنه بشخصيته المستبدة، وأحياناً الوحشية، قد منع ابنته من مواصلة تعليمها أو من الزواج، واحتفظ بحسن في موقع غامض بين كونه عاملاً في المزرعة وعضواً معترفاً به في العائلة. لقد أذل زهران عندما رفض طلبه للزواج من عائشة على أساس سلوكه غير القانوني ورفض والده له، بالرغم من أنه يبدو أن لدى زهران والحاج منصور أشياء غير قليلة مشتركة بينهما ما دام لأمر يتعلق بالفعل الآثم. وعلى الرغم من أن حامد أكثر الأربعة وضوحاً وهو الوحيد الذي وضع بعض المسافة بينه وبين الحاج منصور، فإنه في النهاية لا يستطيع أن يتخلص من نفوذ سلطة أبيه. إنه غير متأكد من وجوده، فهو قريب ولو من بعيد من حامد في رواية زينب، كما أنه لم يعد يشعر براحة في القرية، لكن بتحريض من عائشة يذهب حامد للانتقام لأبيه في منطقة الساقية، المكان الذي قُتل فيه، بعد أن دفع حسن وزهران حياتهما من أجل الانتقام. تنتهي الرواية بدون إجابة على سؤال مفاده ما إذا كان حامد سينجح، أم أنه سيستسلم لعفريت غامض يُعتبر مسؤولاً عن حوادث موت أبيه وموت الشابين الآخرين.

على الرغم من أنه قد أُشيع أن العفريت ما هو إلا روح فلاح منتقمة كان منصور أبو الليل قد استولى على أرضه ليضيفها إلى ممتلكاته الفسيحة، فإن الرواية لا تدور حول قضايا اجتماعية اقتصادية. إنها دراسة قوية عن السيطرة والاستغلال الأبوي، كما أنها دراسة عن بنية الجهل والخرافة في القرية التي تدعمها. إن موقع الأحداث الرئيسي هو منزل الرجل القتيل في زقاق مظلم، وقد أسهم هذا الموقع في إيجاد جو كئيب، ومخيف، بينما يقع مكان جرائم القتل في موقع مناسب، الساقية، وهو مكان مرتبط بالاعتقاد الريفي بوجود الأرواح التي تظهر في الليل. إن كل مونولوج له أسلوبه الخاص، مؤسس ومؤكد من خلال تكرار موتيفات وعبارات بعينها، وغالباً ما يقترب هذا الأسلوب من الشعر. تشكل كل هذه الأمور مجتمعة إدانة شديدة لبنى السلطة، صُورت على أنها أبوية لكنها قابلة لتفسيرات أوسع، محطِمَة عفوية الصغير والضعيف وأصالته.

تتعامل رواية القعيد أخبار **عزبة المنيسي** (1971) مع حادثة قتل تقليدية أخرى، هذه المرة لفتاة مخالفة لقانون الشرف. يبدأ الكتاب بموت صابرين، وبالتدريج يتضح أن أخاها، الزناتي، قد سممها ليمسح العار الذي جلبته للعائلة بسبب إغواء ابن مالك الأرض صفوت المنيسي لها. يقوم الزناتي بسخرية مأساوية بهذه الخطوة بعد أن دفع الحاج حِبَّت المنيسي مبلغاً من المال لوالد صابرين ليأخذها إلى أقرب مدينة لإجهاضها؛ على الرغم من أن صابرين (ووالدها، الحارس الليلي) كانا قد دُمرا تماماً من الناحية النفسية، إنه فعل الزناتي الذي يكشف فضيحة العائلة. لا يوجد في هذه الرواية أشرار، حتى صفوت، مع إخفاقاته في الجامعة وفي الحب، فإنها لا يمكن أن تفي بالغرض، لكن يوجد في الرواية فقط ضحايا، كل عائلة صابرين، وخطيبها ومُغويها المثير للشفقة. إن العلاقة بين مالك الأرض والفلاحين، وأيضاً قانون الشرف، كلها قُدمت في ملاحم شعبية، وهي أبنية تقليدية من السلطة الأبوية، وفوق ذلك فإن عزلة العزبة عن حياة الفلاحين القاسية والرتيبة تساهم في جعل المأساة ممكنة الحدوث.

لكن في هذه الرواية تبددَ قمع وكآبة رواية **الحداد** المخيفة. إن أسى الشخصيات وآمالها المحبطة مختلطة مع احتفال الطبيعة وخصوبة الأرض الدائمة في فقرات وصفية واسعة مستدعية عن بعد رواية **زينب**[53]. كما أن الوصف هنا له عدة وظائف، منها أنه يعبر عما يعانيه الفلاحون من الأرض، وأنه يؤكد المظاهر المتكررة في حياتهم، وأنه ينسق الأحداث الرئيسية في مأساة صابرين. بالإضافة إلى ذلك، فإن الوصف يخلق تقريباً عالماً معزولاً تماماً، عالماً صغيراً بمعان رمزية عديدة. إن الوصف جزء متحد في الرواية وفي طريقة المؤلف معاً.

هناك روايتان أخريان للقعيد تدوران في نفس المكان، **يحدث في مصر الآن** (1977) **والحرب في بر مصر** (1978)[54] وهما مهتمتان بالحالة السياسية والاقتصادية في مصر السادات. الأولى تهاجم بجرأة فقر الفلاحين الناتج عن سياسة الانفتاح وإلغاء قوانين الإصلاح الزراعي، بينما الرواية الثانية تسائل التزام

الطبقات الغنية بالدفاع عن مصر، الذي يدفع الفقراء حياتهم ثمناً له. فهي تعالج تقسيمات الزمن مثل رواياته السابقة وتوظف عدداً من وجهات النظر لتتسلل تحت سطح الصيغة الرسمية للأحداث. ومع ذلك فإن اللغة المشحونة بالشعر والإيحاء الرمزي مفقودة هنا، كما أنها تملك شيئاً من طابع التحقيق الصحفي الجيد، متحداً، في حالة **الحرب في بر مصر**، مع بناء منظم تقريباً.

تصور رواية الطاهر يحيى عبد الله[55]، **الطوق والإسورة** (1975)، التي تدور في نفس بيئة الصعيد المصرية التقليدية العنيفة كما هو الحال في قصصه القصيرة، تصور بقسوة متناهية مجتمعاً أبوياً متسلطاً، قاسياً على الذين يتحدون قيمه، وكل ذلك بأسلوب الكاتب الشعري المميز والموجز والغني بالرمزية. في عالم الكاتب القصصي تعتبر روايته هذه متميزة لكونها تؤرخ لحياة ثلاثة أجيال من النساء، مقدمة البعد الزمني ومتيحة للتغير أن يأخذ مجراه في عالم غير متغير عموماً. ولذلك فإن خضوع الجدة لزوجها يفسح الطريق، في حياة حفيدتها، للولاء البطولي لحبيبها، لتحد انتحاري للأعراف الاجتماعية. وبشكل مواز لمصيري كل من فهيمة ونبوية، فإن الرواية تصور حياة مصطفى، أخي فهيمة، الذي يغادر القرية للعمل في السوادن وفلسطين، ثم أخيراً في قناة السويس. إن بعده عن عائلته ومجتمعه يتركه بلا جذور، كما أن تعلقه بالمال لا يمكن أن يعوضه عن اغترابه الأساسي؛ فعند عودته يؤوده فشله في تطبيق العقاب الذي يقتضيه تصرف ابنة أخته إلى فضيحته العلنية وأخيراً إلى انتحاره.

لقد صممت الطوق والإسورة على أنها سلسلة من المشاهد المنفصلة، وقلصت إلى مجرد عناصر أساسية، تمثل الأحداث الرئيسية في حياة الشخصيات الرئيسية وتتضح معانيها من خلال الرموز والموتيفات المتكررة.

إن طريقة عبد الحكيم قاسم[56] في روايته الأولى، **أيام الإنسان السبعة**، تقليدية إلى حد ما؛ إنه يستدعي، بتفاصيل غنية، حياة قرية في الدلتا المصرية كما عاشها البطل، عبد العزيز. لكن هنا أيضاً يبدو البعد الزمني أساسياً، فبالنسبة

'للأيام' السبعة، وهي المراحل السبعة للاستعداد ولتأدية مراسم مولد السيد البدوي في طنطا، فإنها تغطي السنوات المبكرة في حياة عبد العزيز بطريقة معينة في حين أن المرحلة الأولى، وهي الإعلان عن موسم الحج، مروية على لسان عبد العزيز عندما كان صغيراً، وعندما تحدث المرحلة الأخيرة، وهي الرحيل بعد حضور المولد، فإنه يكون قد بلغ مرحلة الشباب المبكر. في السنوات التي تقع بين بداية الكتاب ونهايته يحدث تطوران حاسمان. فمن ناحية تتدهور حالة عائلة البطل الاقتصادية، في حين تتحطم تدريجياً مجموعة الدراويش التي ينتمي إليها أبوه بفعل المرض والشيخوخة، ومن ناحية أخرى فإنه يرى اتجاه عائلته في الحياة على نحو مختلف في الوقت الذي يواصل فيه تعليمه في العاصمة الإقليمية ولاحقاً في الجامعة في الإسكندرية.

إن تغير موقف عبد العزيز تجاه عائلته يُعتبر نتيجة لتطور طبيعي لمراهق ذي ملكة خطرة. غير أن الأسباب الخاصة بهذا النفور كبيرة. فبعد أن ينتقل الصبي إلى المدينة فإنه يتعلم أن ينظر إلى عائلته وقريته بعيون قاطن المدينة، ليصبح واعياً بقذارتها، وازدحامها بأهلها وفقرها الذي يعيشون فيه، مدركاً إحساسهم العميق بالدونية تجاه كل ما هو حضري أو رسمي. وفي الوقت نفسه، فإن التعليم الحديث الذي يتلقاه يشجعه على أن يرتاب في الأسس الروحية لعالم أبيه. إن أباه ليس مجرد مزارع مجدٍ ومتسلط، فهو ودود وقائد كريم للجماعة الصوفية في قريته. إن عينيه متجهتان نحو الآخرة، فهو يُشكل سلوكه وفقاً لسلوك المسلمين الأوائل، كما أن كرمه لا يعرف الحدود، فهو مؤمن بأن الله هو الذي من لدنه المدد دائماً. أما أم عبد العزيز، وهي أكثر تواضعاً ومهتمة بتدبير ميزانية العائلة، فهي أول من بذر بذور الشك في عقل ولدها، في حين يضع حضوره في مدرسة خارج القرية حاجزاً بينه وبين قناعات أبيه الدينية لا يمكن أن يتخطاه. وعلى الرغم من رفضه الفكري لهذه القناعات، فإنه في النهاية ما يزال مرتبطاً بعرى الحب والصداقة مع الناس الذين قضى معهم طفولته وعرف من خلالهم عالماً متجانساً أكثر من العالم الحاضر، القاسي والمليء بالعنف.

لقد وجه الكاتب منظور الرواية بدقة، وخاصة منظور عبدالعزيز، مجارياً فهم الصبي الحياة من حوله، وقد استخدم هذا المنظور من خلال تطور الإدراك، ليُكشف من خلاله عن تطور البطل النفسي والذهني، على الرغم من أن التغيرات التي يلاحظها عبد العزيز في القرية عندما يعود إليها أخيراً تبدو عميقة حتى إنها تفاجئ القارئ كيف أنها لم تلفت انتباه البطل من قبل[57]، وهذه صعوبة ثانوية تسجل ضد إنجاز عبدالحكيم قاسم في تصويره للنقلة الفكرية والانتقالة الجغرافية من القرية إلى المدينة في هذه الرواية التعليمية.

إن رواية **أيام الإنسان السبعة** جديرة بالذكر أيضاً لتصويرها القرية المصرية بطريقة نابضة بالحياة. هناك مقاطع وصفية محبوكة على نحو صارم في إطار قصصي مقدمة مشهداً أو جواً من خلال عدد قليل من التفاصيل المهمة على طريقة ضربات الفرشاة، كما أنها معززة بالاستخدام المتكرر للصور النابضة بالحياة. أما الأسلوب، مجرداً من أدوات الربط، فهو ينقل الإحساس بالضرورة، في حين أن اللهجة العامية تستخدم للحوار وللتأثير في مقاطع من المونولوج الداخلي، وهي غالباً شعرية في إيقاع الكلمات والعبارات المتكررة، كما أنها مناسبة للتعبير عن المعنى العاطفي للناس والحيوان والأشياء بالنسبة للشخصية الرئيسية التي تُعد موتيفاً مطرداً. تعتبر الرواية دراسة تقليدية لنمو الوعي، وقبولاً للمواقف المدنية المتحضرة وما يقابلها من الاغتراب عن المجتمع الريفي أكثر من كونها تصويراً خلاباً للفلكلور المصري ووصفاً للطقوس الدينية[58].

لقد كان عبد الحكيم قاسم واحداً من أكثر الروائيين المصريين في جيله إبداعاً. إن سمته الإبداعية ليست مثيرة، لكنها تتألف من موضوعات موجودة في ذخيرته الشخصية أو موجودة في الرواية المصرية ولكنه يعيد النظر فيها، مطوراً إياها من خلال تطبيقه البارع بكل تأكيد لأساليب جديدة أو أكثر ملاءمة. هذه هي حالة رواية أيام الإنسان السبعة في علاقتها بروايتي زينب والأرض. أما روايته الثانية، **محاولة للخروج** (1980) فهي تتناول الموضوع الأثير: علاقة حب بين مصري وفتاة

أوروبية، لكنها تدور في مصر التي تزورها إلزبيث من أجل السياحة. تحدث الرواية في ظرف أسبوعين، يُطلِع الراوي إلزبيث على القاهرة ويأخذها إلى قريته. ومن خلال الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين وذكريات الراوي يُختبر المجتمع المصري في السبعينيات، فيظهر تاريخه الغني، وتقاليده العريقة التي ما يزال الفلاحون يتقيدون بها، وضجيج القاهرة وقذارتها، والظروف المعيشية السيئة لمعظم سكانها، وحرمانهم الجنسي والعاطفي، ومن خلال خلفية هذه الحالات، تظهر الدولة القمعية الفاشستية. إن من يتعلم من هذه الزيارة ليست السائحة فقط، بل الراوي المصري أيضاً، الذي يدرك واقع مجتمعه بشكل أكثر حدة، كما أنه يضطر إلى أن يحدد موقفه تجاهه.

لقد وضع تفريق في الطباعة بين سرد لقاءات حكيم مع إلزبيث وتعليقاته غير المنطوقة وذكرياته وتداعياته. إن هذا الانقسام بين الوعي الداخلي والسرد يعكس الانقسام في شخصية حكيم وروابطه العاطفية مع أصدقائه، وعائلته وتقاليد بلده التي وضِعت في مقابل كرهه للظروف غير الإنسانية التي أرغم هو وآخرون على أن يعيشوا فيها.

يُعد الفرد المعزول في مواجهة أبنية السلطة القمعية، سواء في العائلة، أم النظام الاجتماعي والاقتصادي، أم جهاز الحكومة، واحداً من الشخصيات النموذجية في الرواية المصرية في هذه الفترة. يختبر جمال الغيطاني[59] في روايته الأولى، **الزيني بركات** (1974)[60]، الآليات التي من خلالها تنجح الحكومة الاستبدادية في التخلص من المعارضة. وعلى الرغم من أنها تدور في القاهرة المملوكية، فإنه بكل وضوح قصد بها التعليق على المجتمع المصري المعاصر. إن اختيار الفترة التاريخية لم يكن مصادفة؛ فهي تضع التوازي بين السنوات الأخيرة للسلطان قانصوه الغوري، عشية الفتح العثماني لمصر، وفترة حكم جمال عبدالناصر قبل هزيمة 1967 مباشرة. شخصيتان من الشخصيات الأربع، وهما سعيد الجهني، الطالب في الأزهر، عمرو بن عدوي العاطل عن العمل، لا يتخذان في البداية أي

موقف واضح تجاه الحكومة، في حين أن الثالث، زكريا بن راضي، رئيس البوليس السري، يكرس كل جهده لحماية الحكومة التي يستطيع أن يُعمِل من أجلها جهازه السري. أما الشخصية الرابعة، الزيني بركات، فهو يشغل وظيفة رسمية، وهي وظيفة المحتسب، (أو مفتش الأسواق والمشرف على الآداب العامة)، لكن بما أن وجهة نظره لم يصرح بها أبداً، فإن موقفه الحقيقي تجاه الدولة وقوة التزامه بالإصلاح لا يمكن إلا تخمينهما.

في ثنايا الرواية، يُدفع عمرو للعمل لمصلحة البوليس السري مخبراً، في حين أن سعيد، الذي يدعمه شيخ صوفي، والذي كان قد رحب به مصلحاً، يحتج علناً ضد أحكام المحتسب غير المبررة أخلاقياً. أما زكريا، الذي كان يعتبر الزيني منافساً له في البداية، فإنه في النهاية يعترف أنهما معاً يحتاج بعضهما بعضاً إذا كان النظام السياسي القائم سيستمر في العمل.

لقد نُفذ اجتماع الشخصيات الرئيسية وافتراقها على خلفية قاهرة التاريخ الوسيط، الذي استدعي بقوة من خلال مقاطع وصفية مرصعة بنماذج نصية مميزة: بلاغات لسلطان الرسمية، ونداءات الباعة ذات الصيغ الثابتة والمختصرة، والنثر التفسيري المصقول للتقارير التقنية. لقد اجتمع كل ذلك مع مقاطع ذات أسلوب غير مترابط، وحركة قلقة (أنجزت جزئياً عن طريق حذف أدوات الربط)، ساردة الأحداث ومصورة تأملات الشخصيات تجاهها، مما جعلها تزود الكاتب بمجال من مستويات الأسلوب والبيان التي يستثمرها ليشير إلى التباين بين الذين في السلطة وبين المواطن، أو جهاز الدولة والفرد المعزول. وربما كانت الإشارة الأكثر وضوحاً لغرضه المعاصر الأساسي هو أنه على الرغم من أنه يدين للمؤرخين المملوكيين ابن إياس والمقريزي، إلا أنه عدّل من أسلوبهما ليجعله قادراً على أن يعكس عالم الوعي الداخلي، وهذا انشغال نموذجي للكاتب الحديث.

تكمل رواية وقائع **حارة الزعفراني** (1976)[61] فحص الغيطاني لآليات القمع في المجتمع، لكن نغمتها قد خُففت بجرعات متسامحة من الخيال الجامح والفكاهة.

إنها مثال لنموذج متكرر في الكتابة المصرية؛ 'رواية الشارع' تُعد رواية **زقاق المدق**[62] نموذجها الأصلي: حيث التمركز في شارع أو حي. ورواية من هذا النوع لها عادة شخصية مركزية لكن أيضاً تتضمن شخصيات مساعدة بارزة لها حبكاتها الخاصة. وعلى الرغم من أن اهتمامات الشخصيات وأنشطتهم تتباين بشكل واسع، فإنهم مضطرون للتفاعل لأنهم جيران ولذلك فإن فرص التصادم الدرامي تعتبر تقريباً غير محدودة. إن سكان زقاق الزعفراني قطاع عريض متباين من الطبقة الدنيا والوسطى والطبقة العاملة في المجتمع، بطموحاتهم، وعيوبهم، وخيالاتهم التي يهربون إليها لتعويض إخفاقاتهم. وعلى الرغم من أن بعضهم يُعد غريباً وبعضهم يثير الشفقة، إلا إنهم متعاطفون بفضل الدعابة المتسامحة التي تتلون أحياناً بالسخرية، والتي من خلالها تُصَوَّر أفكارهم ومشاعرهم. إن نفس الدعابة الساخرة تسبب الحالة الأولى، هي وباء العجز الجنسي، الذي يدفع رجال الزقاق للتشاور مع الشيخ المشؤوم والغامض الذي عاد لتوه من غيبته الطويلة. يبدأ الشيخ، وهو الشخصية الوحيدة التي تظل أفكاره مبهمة، في استغلال مرض جيرانه من أجل أن يوطد سيطرته عليهم. ومن خلال تلاعبه بخوفهم فإنه يعزلهم تدريجياً بعضهم عن بعض ويخضعهم لرهانات مذعنة، وهذا، كما تدل نهاية الرواية ضمناً، ما هو إلا مقدمة لطموح أكبر، حملة عالمية.

إن مما يجعل هذه الرواية واحدة من أعظم روايات السبعينيات هو تنوع الشخصيات، ومفهوم الكل الخلاق، وإعادة البناء الدقيق للحياة المصرية اليومية في شوارعها الخلفية التي تبلغ ذروتها الدراماتيكية في ملحمة الشجار بين النساء، والانتقالات الدقيقة من الواقعي إلى السحري أو إلى العالم الآخر. كون موضوع العجز الشديد الرمزية يقع في قلب العمل، وكونه عولج بكل صراحة، يشير إلى أي مدى نجح الكتاب المصريون المعاصرون في تحرير أنفسهم من المحظورات حول ما يمكن، أو ما لا يمكن أن يناقش.

إن كشف آليات القسر والقمع واحد من أغراض صنع الله إبراهيم[63] أيضاً في رواية **نجمة أغسطس** (1974). تسرد هذه الرواية زيارة صحفي للسد العالي

بأسوان والمنطقة التي وراءه في اللحظة التي يجب على البناء الجديد المنتهي أن يحجز خلفه بكل قوة فيضان النيل لأول مرة. يسجل الجزآن الأول والثالث، وهما مكتوبان بأسلوب واقعي، في ظل خلفية فيها الفنادق ومواقع البناء، محادثات الصحفي مع عمال السد، ومع صحفيين آخرين، وسائحين غربيين، وخبراء روسيين، وسكان محليين؛ يسجل انطباعهم التراكمي الذي يؤسس صفيحا متوازناً لبناء السد، وهو مشروع عظيم لحكومة جمال عبد الناصر. إن بطل الرواية لا يُسائل مبدأ إقامة السد، الذي أنشئ من أجل التسريع في تطور مصر، لكنه يلاحظ أنه في الوقت الذي وفر العديد من فرص التدريب للبعض، فقد عطل حياة آخرين، مثل النوبيين الذين غُمرت قراهم بالماء. يصور الصحفي أيضاً، عن طريق مزج التحقيق في مشروع السد مع ملاحظة بقية الشخصيات للحالة الاقتصادية والاجتماعية وذكريات، في فترة السجن، حالة الثقافة في مصر، وهنا يكون الحكم أكثر وضوحاً وأكثر قسوة. فَتَحْتَ نظام قمعي أسسته حكومة، يتفق الصحفي مع إيديولوجيتها الاشتراكية، فإن التفاوت الطبقي، والمادية، والفساد أمور ما تزال مستمرة، كما أنه بسبب انعدام الحرية فإن الفوائد التي حملها السد سوف تظل مقصورة على الظروف المادية الأساسية. إن التأمل في فقدان الحرية وفي طموحات الحكام الشخصية يقتضي بعداً تاريخياً يعمق معناه زيارة لمعابد أبو سمبل، التي بناها الممجد لذاته رمسيس الثاني، فبواسطة اقتباسات من حياة مايكل أنجلو، يصبح الربط بين الحرية والإبداع مؤكداً.

أما الجزء الثاني من هذه الرواية المبنية من خلال تفاصيل دقيقة فإنه يتغاير أسلوبياً مع الأجزاء الباقية. فمن خلال جملة طويلة سلسة تبدو خيوط العمل المختلفة: ذروة بناء السد وهو يلتقي ويصمد أمام فيضانات الماء، وإيمان الفنان بمادته عصر استقرار في عالم فوضوي، ولحظة وفاء الراوي المادية والعاطفية مع فتاة روسية يقابلها في أسوان، كل هذه الخيوط تبدو محبوكة معاً في وفرة من الصور والإشارات الضمنية متجاهلة حُجب الزمان والمكان.

إن الاهتمام بالفرد في مواجهته دولة قمعية، والإلحاح على إدانة انعدام الحرية

والاهتمام بالتقنيات التجريبية يمكن أن نقتفي آثارها في أعمال كتاب مهمين آخرين في الفترة نفسها أيضاً. فمثلاً، يواصل نجيب محفوظ تحليل مشكلات مصر المعاصرة حتى وهو يستخدم خلفية في الماضي البعيد أو القريب، كما هو الحال في رواية **ملحمة الحرافيش** (1977). ويجب الاعتراف، مع ذلك، أن رواياته الأخيرة تُظهر انحرافاً كبيراً في القوة الشعرية والأصالة، كما أنها لا تصمد للمقارنة مع الكتابة المتميزة للأجيال الشابة. إن شهرته في المستقبل سوف تؤسس من غير شك على أعماله المنشورة قبل سن الستين - وذلك مصير معظم الكتاب في نهاية الأمر.

يحتل إدوار الخراط[64] موقعاً متفرداً في الرواية المصرية. فقد وجد مكانه، رائداً وحيداً للتقنيات والرؤية الحداثية لفترة طويلة، بين جيل كتاب أواخر الستينيات والسبعينيات، داعماً ومشجعاً إياهم وزملاءهم الشباب على نحو مستمر. إن روايته الأولى، **رامة والتنين** (1979)[65] موسومة بخبرته مع القصة القصيرة، فأجزاؤها الأربعة عشر يمكن أن تُقرأ بوصفها كينونات منفصلة. إن الخط السردي، علاقة الشخصية الرئيسية مع رامة، خاضع لعنصر بنائي أكثر أهمية، وهو وعي ميخائيل، كما أن الأجزاء تتحرك إلى الوراء والأمام خلال الزمن كما يعيش ميخائيل، ويتذكر ويعيد النظر في تجاربه مع هذه المرأة المحرضة جنسياً وفكرياً التي تُعد قادرة على أن تؤدي أدواراً متعددة لكنها في النهاية ترفض أي ولاء دائم. إنه من السهل أن نحدد في هذه الرواية الكثير من انشغالات المدرسة الحداثية، مثل صعوبة الاتصال، والحالة الملتبسة فيها للواقع الخارجي، والتركيز على الإدراك الذاتي، والتعبير عن انشغالات فلسفية. غير أن هذه الوقفة الحداثية، وهي بحد ذاتها احتجاج ضمني على الظروف الحديثة للوجود، متحدة مع مرجعيات لفترات الصراع الثوري في تاريخ مصر الحديثة والانحراف الاقتصادي والاجتماعي المعاصر. تُعد **رامة والتنين** من ناحيتين أخريين مساهمة مهمة للرواية المصرية، فعلى الرغم من أنها ليست المحاولة الأولى التي تصور بدقة علاقة حب وتحللها دون الرجوع إلى أحكام أخلاقية، فإنها الأولى التي يكون فيها البطل قبطياً والبطلة

امرأة مسلمة، وهكذا بكل صراحة يتحديان المواقف الإسلامية التقليدية التي تمنع الزواج بين النساء المسلمات والرجال غير المسلمين. وبسبب اهتمام ميخائيل ورامة المهني بماضي مصر، فإن بعداً تاريخياً يندمج من خلال عمل قصصي معاصر يمتد إلى مصر الفرعونية والمسيحية المبكرة؛ وهذا البعد الأخير خاصة حقيقي لميخائيل ويشكل الأساس لموروثه الثقافي الخاص.

إن رواية **رامة والتنين** مضجرة أحياناً عند قراءتها، مثل كثير من روايات هذا النوع، غير أن نوعية الأسلوب رائعة بشكل متسق. يمتلك الخراط سيطرة استثنائية على اللغة العربية وهو يستغلها لإظهار كل أوجه الحياة والتجربة الإنسانية. إن الجمل الطويلة والملتوية مع كفاءتها تُعد مناسبة لتصوير التطورات النفسية للشخصية الرئيسية، لكنها أيضاً تساعد في وصف العالم الخارجي بدقة وحساسية عظيمة، كأنها تؤكد يقين وجودها في وجه حيرة الشخصيات الميتافيزيقية.

أنا واعية بأنني قد أعطيت وصفاً غير كامل أو كاف خاصة فيما يتعلق بمناقشة المرحلة الحديثة في الرواية المصرية. وهذا يعود جزئياً إلى الصعوبة الكبيرة في كتابة التاريخ الأدبي المعاصر، لكنه يعود أيضاً إلى مشكلة العثور على المصادر. هذا واضح خاصة في فترة السادات، عندما غادر كثير من المفكرين البلد، أو على الأقل نشروا أعمالهم في الخارج، وفي نسخ محدودة جداً غالباً. وإذا كنتُ قد تركت بعض الفراغات الجدية في ثنايا المناقشة، فإنني قد أضفت تفاصيل قليلة غير متوازنة هنا وهناك.

إن تاريخ الرواية المصرية من 1913 إلى 1980 يقتفي، في البدء تدريجياً في البداية وفيما بعد حشداً زخماً، إثر عملية تم من خلالها تكييف نوع أدبي أجنبي الأصل واستيعابه، إلا أنه قد أخذ بشكل خاص مميزات مصرية. إن مجال الموضوعات قد اتسع، وطورت اللغة لوائح جديدة، خاصة بفضل تهشيم الحواجز بين العامية والفصحى، ولذلك فإن إمكانات الإثراء المقدمة من قبل اللغة الأدبية

الشفهية والمكتوبة أمر مسلم به، كما أن التقنيات المستخدمة أصبحت على نحو متزايد متطورة.

لقد شهدت آداب أخرى تطورات متشابهة. فما هي، إذن، خصائص الرواية المصرية في مرحلة النضج؟

أولاً، تمتلك الرواية المصرية تحت تصرفها ترسانة ثرة تجمع بين اللغة الأدبية ذات التراث الشعري والفكري والديني الممتد والمؤثر، واللهجة الصريحة النابضة بالحياة، التي تمتد أنواعها الدرامية من المباشر إلى الإيحائي إلى الساخر بدقة. ثانياً، بعد تأسيس قوي في الواقعية الأوروبية بدأت على نحو متزايد ومستمر في الاتجاه نحو الأسطوري والغرائبي والموروث غير الواقعي من الأدب القصصي العربي. أما فيما يتعلق بالموضوعات، فالتفاعل الاجتماعي اهتمام دائم، وهذا أكثر من مجرد تفكير في الضغط السكاني. إن اختيار الموضوعات يعكس التزام الكتاب المصريين (وهو التزام له تفسيره إلى حد بعيد) بمجتمعهم؛ فالكثير من عملهم يمكن تحديده استكشافاً للعبور من التقليدي إلى الحديث، بمصطلحات اجتماعية وثقافية وميتافيزيقية، ولتصوير البحث عن قيم جديدة تقوم بديلاً للتقاليد الدينية القديمة، التي كثيراً ما صورت مثالية من خلال شخصية الصوفي. هناك اهتمام آخر متسق وهو إيجاد حيز ينمو فيه الفرد بحرية، في وجه القسر الذي توجهه السلطات السياسية والموقف القمعي الذي يوجهه المجتمع كله.

إن الرواية المصرية وهي في مرحلة نضجها تقدم تشكيلة منوعة لا ينبغي أن تكون مدعاة للدهشة. فمن ناحية، يُعد هذا نتيجة طبيعية للتطورات التي أوجزناها سابقاً؛ ومن ناحية أخرى، فإن ما يكاد يصل إلى حد المأزق السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي يعاني منه البلد الآن يبدو أنه قد عمل على توجيه الكثير من الطاقة الإبداعية للأدب، وخاصة الرواية. ومهما يكن مستقبل مصر، فإن احتمالات النجاح بالنسبة للرواية المصرية جيدة.

الهوامش

*) أود أن أشكر د. إد دي مور، وخاصة السيدة ريني تاميس، على مساعدتها في الحصول على نسخ للكثير من الروايات المدروسة هنا.

1) ينتمي محمد حسين هيكل (1888-1956) لعائلة من ملاك الأرض. درس القانون في القاهرة وباريس. وبعد فترة عمل قصيرة في المحاماة كرس حياته للسياسة والصحافة والأدب. كتب هيكل، بالإضافة إلى رواية **زينب**، رواية أخرى في آخر حياته، هكذا خُلقت (1955)؛ كما نشر مجموعة من التراجم للرسول والخلفاء الراشدين.

2) وردت في الأصل محمود طاهر حقي.

2) ترجمها للإنجليزية سعد الجبلاوي في كتاب Three pioneering Egyptian novels؛ للإطلاع على مناقشة هذا العمل انظر روتود ويلاند، Das bild der Europer in der modern arabiscben Erzahl-and Thea erliteratur، بيروت، 1980، ص 196-200.

3) من أجل مناقشة مستفيضة لهذا الموضوع انظر علي جاد، (Form and Technique in the Egyptian Novel 1912- 1971) الشكل والتقنية في الرواية المصرية من 1912 إلى 1971، لندن 1983، ص (58-64).

4) ترجمها الإنجليزية إي. إتش. باكستون بعنوان: An Egyptian Childhood (طفولة مصرية)، لندن، 1932.

5) طه حسين (1889-1973)، وهو من عائلة ريفية متوسطة، أصبح أعمى عندما كان عمره ثلاث سنوات. لقد تغلب على هذه الإعاقة، ودرس في الأزهر وفي الجامعة المصرية المقامة حديثاً، ثم بعد ذلك في باريس. أصبح أستاذاً في جامعة القاهرة وكان لوقت قصير وزيراً للتعليم. إنه أستاذ للأدب ومفكر انتقد الانقياد الأعمى للتقليد ونادى بالانفتاح على المناهج العلمية العقلية. تُعد سيرته الذاتية ذات الأجزاء الثلاثة ورواياته الأربع جزءاً صغيراً من أعماله الأدبية العديدة.

6) تلقى محمد فريد أبو حديد (1893-1967) تأسيساً متيناً في اللغة العربية في دار العلوم، كما أنه درس القانون في جامعة القاهرة. وقد شغل وظيفياً مواقع مؤثرة في العديد من المؤسسات التعليمية والثقافية. أصدر سلسلة من الأعمال في الأربعينيات أكسبته شهرته رائداً للرواية التاريخية في تلك الفترة.

7) ترجمها إلى الإنجليزية مصطفى بدوي، القاهرة 1978. ولمزيد من المعلومات عن العقاد انظر الفصل الثالث.

8) ترجمها إلى الإنجليزية مجدي وهبة، القاهرة، 1976.

9) تدرب إبراهيم عبد القادر المازني (1890-1949) ليصبح مدرساً لكنه كرس حياته للكتابة الإبداعية وللصحافة. لقد عُرف ناقداً للشعر، لكنه كان يكتب قصصاً واسكتشات فكاهية. أصدر روايتين أخريين وقصتين طويلتين؛ هاتان الأخيرتان كانتا أكثر نجاحاً من روايتيه.

10) إبراهيم عبد القادر المازني، **إبراهيم الكاتب**، القاهرة، 1953، ص 97.

11) ترجمها إلى الإنجليزية أ. ب. الصافي، ليدن، 1980.

12) انظر الفصل العاشر. ولد توفيق الحكيم لعائلة ميسورة الحال: شغل والده منصباً عالياً في مهنة المحاماة وأمه كانت فخورة بأصلها التركي. وبعد تخرجه من الحقوق في عام 1925، أرسله أبوه إلى فرنسا ليواصل دراساته العليا على أمل أن يصرفه ذلك عن حبه للمسرح، الذي كان قد طوره مباشرة وهو ما يزال طالباً. وانهمك في باريس في عالم

المسرح وثقافته، ولذلك عاد إلى وطنه في عام 1928 بلا درجة علمية. تولى في مصر عدداً من الوظائف القانونية، من ضمنها نائب المدعي العام، في مناطق ريفية، لكنه استقال من الوظيفة الحكومية في عام 1943 ليكرس وقته للكتابة. أصدر خمس روايات وأكثر من ثمانين مسرحية. حصل الحكيم على العديد من الأوسمة، واعترافاً بخدمته لقضية المسرح المصري أطلق اسمه على أحد المسارح في القاهرة في عام 1963.

13) ترجمها للإنجليزية بيلي وندر، بيروت، 1966.

14) ترجمها للإنجليزية أربري إس. إيبن تحت عنوان The Maze of Justice، لندن، 1947.

15) توجد ترجمتها إلى الإنجليزية في الجبلاوي: Three Pioneering Egyptian novels، (ثلاث روايات مصرية رائدة)، ص 49-94.

16) تخرج محمود طاهر لاشين (1894-1954) مهندساً، وعُين في وزارة الأشغال العامة. عضو المدرسة الحديثة، انظرها في ص 282-285، أصدر ثلاث مجموعات قصصية بالإضافة إلى هذه الرواية، لكنه هجر الكتابة في نهاية الثلاثينيات.

17) **المهدي وطرف من أخبار الآخرة**، بيروت، 1984.

18) جانب آخر من هذا الأمر دُون في مقدمة رواية عادل كامل **مليم الأكبر**، القاهرة، 1944، ص 3-128.

19) درس عادل كامل، (ولد في عام 1916)، وهو ابن محام، القانون والأدب في جامعة القاهرة. في أثناء ممارسة عمله في المحاماة واصل اهتمامه بالأدب، كتب ثلاث مسرحيات وروايتين. ولانعدام الاستجابة لأدبه فقد قاده ذلك إلى هجر الكتابة في هذا السياق.

20) تحذف مقدمة **مليم الأكبر** (انظر الهامش رقم 18) الأدب العربي القديم ككل كتعبير متطرف لهذا الموقف.

21) ولد نجيب محفوظ في القاهرة في عام 1911، درس الفلسفة في جامعة القاهرة. هجر الدراسات العليا وانضم إلى الوظيفة، أولاً في وزارة الأوقاف وفيما بعد عمل في وزارة الثقافة. رأس لبعض الوقت مؤسسة السينما العامة. لقد كتب على الأقل ثلاثين رواية (بالرغم من أن بعض الروايات الأخيرة، مثل الكرنك، ما هي في الحقيقة إلا قصص طويلة)، وكتب أيضاً عشر مجموعات قصصية ومسرحية. إنه أول كاتب عربي يمنح جائزة نوبل للآداب في عام 1988.

22) ترجمها للإنجليزية تريفور لي قاسيك، بيروت، 1966؛ ظهرت منها طبعة منقحة في لندن، 1975.

23) ماتيتيهو بيليد، Religion, My Own (الدين هو اتجاهي)، برونويك الجديدة ولندن، 1983، ص 6. هذه المناقشة موجودة في الصفحات 5-7 من هذا الكتاب المشار إليه.

24) ترجمها إلى الإنجليزية رمسيس عوض، القاهرة، 1985.

25) ساسون سوميخ، The Changing Rhythm، ليدن، 1973، ص 107.

26) تشارلز فيل، Le Personnage de la Femme dans Roman et la nouvelle en Egypte de 1914 a 1960، دمشق، 1979، ص 121-122.

27) روترود ويلاند، Das erzahlerische Fruwerr Mahmud Taymur، بيروت، 1983.

28) جاد، Form and Technique، ص 214-216 وص 410-413.

29) ألبرت - جان فان هوك، Drie Verkenningen: al-Haram (رسالة ماجستير غير منشورة)، Nymegen 1988، ص 1-32.

30) اتصال شخصي من قبل المؤلفة.

31) يحيى حقي، **صح النوم**، القاهرة (د. ت)، ص 72. لقد أشار في الصفحة السابقة (71) إلي هذه المجموعة على أنها "مذكرات". قامت بترجمتها إلى الإنجليزية ميريام كوك تحت عنوان Good Morning and Other Stories، واشنطن، 1987.

32) نشرت مسلسلة في عام 1953. وترجمها إلى الإنجليزية ديزماند ستوارت تحت عنوان، Egyptian Earth، لندن، 1962.

33) درس عبد الرحمن الشرقاوي القانون في جامعة القاهرة واشتغل فيما بعد بالصحافة. انضم في البداية إلى جماعة حركة الشعر الحر، وعاد فيما بعد إلى الرواية والمسرح.

34) جاد، Form and Technique، ص 228-229.

35) عناوين هذه الروايات الثلاث هي: **قلوب خالية** (1957)، **الشوارع الخلفية** (1958)، **الفلاح** (1967). انظر فاطمة موسى **الرواية العربية المعاصرة**. القاهرة، 1972، ص 172-186.

36) ولدت لطيفة الزيات في عام 1925، وتعمل أستاذة للأدب الإنجليزي في جامعة عين شمس. نشرت دراسات نقدية ومقالات عن حقوق المرأة وقصصاً قصيرة ورواية واحدة.

37) كان يوسف إدريس (1927-1991) مؤهلاً لأن يكون طبيباً لكنه توقف عن ممارسة الطب مبكراً وكرس نفسه للكتابة والصحافة.

38) انظر في. إن. كيربيتشينكو، Sovremennaya Egipetskaya Proza 60-70e gody، موسكو، 1986، ص 53.

39) ترجمتها إلى الإنجليزية كريستين بيتيرسن - إسحاق، The Sinners، واشنطن دي سي، 1984.

40) ترجمها إلى الإنجليزية فيليب ستوارت، Children of Gebelawi، لندن، 1981.

41) ترجمها إلى الإنجليزية روجر ألن تحت عنوان، Autumn Quail، القاهرة، 1985.

42) ترجمها إلى الإنجليزية كريستين واكر هنري ونارامان المراكي تحت عنوان، The Begger، القاهرة، 1986.

43) ترجمها إلى الإنجليزية مصطفى بدوي وتريفور لي جاسيك تحت عنوان، The Thief and The Dogs، القاهرة، 1985.

44) ترجمها إلى الإنجليزية محمد إسلام تحت عنوان، The Search، القاهرة، 1987.

45) ترجمتها إلى الإنجليزية فاطمة موسى محمود، لندن وواشنطن دي سي، 1974.

46) ترجمها إلى الإنجليزية ديزموند ستيوارت، لندن، 1980.

47) انظر سيد حامد النساج، **بانوراما الرواية العربية الحديثة**، ط 2، القاهرة، 1985، ص 100.

48) انظر جاد Form and Technique، ص 325-342، 353-367.

49) ترجمها إلى الإنجليزية دينس جونسون – ديفيس. لندن، 1971.

50) ولد محمد يوسف القعيد في عام 1944 لعائلة من الفلاحين غير الملاك في منطقة الدلتا. لقد نشر أكثر من اثني عشر عملاً قصصياً، من ضمنها روايات، وقصص طويلة، ومجموعات قصصية.

51) كما أشار إليها يوسف الشاروني في محاضرة غير منشورة.

52) ترجمها إلى الإنجليزية أولف كيني، ونشرت في لندن عام 1986.

53) ولد في الكرنك القديم في صعيد مصر في عام 1942، ومات بشكل مأساوي وهو ما يزال شاباً في عام 1981. بالرغم من أنه قد تلقى تعليماً رسمياً محدوداً، فإن قصصه تحتوي على وصف بليغ ونابض بالحيوية للحياة في صعيد مصر.

54) ولد عبدالحكيم قاسم (1935-1990) في منطقة الغربية. درس القانون في الإسكندرية. سُجن في ظل حكومة جمال عبد الناصر، ثم عمل فيما بعد في وظيفة مدنية، لكنه غادر مصر في عام 1974 ليقضي عدة سنوات في برلين الغربية. بعد ذلك عاد إلى مصر في أوائل الثمانينيات. ظهرت في حياته ثلاث روايات، وقصتان طويلتان، وثلاث مجموعات قصصية.

55) روجر ألن، The Arabic Novel، مانشستر، 1982، ص 131.

56) ناديا توميشي، Histoire de la Litterature Romanesque de l Egypt Moderne، باريس، 1981، ص 78-79.

57) نشأ جمال الغيطاني (ولد في عام 1945) في الجزء القديم من القاهرة. بعد التدرب على الغزل والنسيج اتجه للصحافة. نشر أكثر من اثنتي عشرة رواية ومجموعة قصصية، بالإضافة إلى دراسات تاريخية ومجموعة مقابلات.

58) ترجمها تحت العنوان نفسه فاروق إبراهيم، لندن، 1988.

59) ترجمها بيتر أو دانيل بدون اهتمام كاف، ونُشرت الترجمة في القاهرة في عام 1986.

60) انظر هليري كلباتريك، **الروايات المصرية والموروث العربي الأدبي**، محاضر جلسات المؤتمر الرابع عشر للاتحاد الأوروبي للدراسات العربية والإسلاميات، بودابست، 1988.

61) درس صنع الله إبراهيم (ولد في عام 1937) في جامعة القاهرة وقضى خمس سنوات في السجن لنشاطاته السياسية. يعمل كصحفي ومترجم. نشر روايتين، وقصتين طويلتين، كما نشر قصصاً قصيرة ورواية علمية للأطفال.

62) ولد في عام 1926 في الإسكندرية. تخرج في الحقوق. ونشر عدداً من الروايات التجريبية، من ضمنها الرواية الشبيهة بالسيرة الذاتية **ترابها زعفران**، ترجمها تحت عنوان City of Saffron فرانسس ليرديت، لندن، 1989، غير أنهاشتهر أكثر بقصصه القصيرة.

63) روايته الثانية، **الزمن الآخر** 1985، تعيد صياغة رامه والتنين وتغير وتضيف إلي مادتها، لكنها تقع خارج نطاق الفترة المدروسة في هذا الفصل.

